LA

REVUE DE L'ART

Ancien et Moderne

Tome XXI. *Janvier-Juin 1907.*

LA

REVUE DE L'ART

ANCIEN ET MODERNE

Directeur : JULES COMTE



PARIS

28, rue du Mont-Thabor, 28



HONORÉ FRAGONARD

Les habitants de Grasse s'apprêtent à célébrer des fêtes en souvenir de *leur Frago*, né dans leur bonne ville en 1732, mort à Paris en 1806. Leur désir eût été de ne pas laisser s'accomplir l'année du centenaire de ses funérailles sans inaugurer le monument que, paraît-il, attend sa gloire. Un seul obstacle s'est dressé devant eux, mais capital, péremptoire, absolu. C'est qu'on avait négligé de s'occuper du monument par avance. Bagasse ! mes amis, on ne s'avise jamais de tout. Mais quoi ! s'imagine-t-on que le maître Frago, qui aimait tant à dériver au fil de la vie, ait constamment prévu et préparé les choses ? Ses négligences ne l'ont pas empêché d'aboutir à un certain renom. Le morceau de marbre que sa ville natale entend consacrer à sa mémoire n'était pas encore taillé en 1906... Eh ! mes amis, la belle affaire ! Nous l'aurons tout neuf aux prochaines fleurs. Le joli peintre sait bien qu'il ne perdra rien, à Grasse, pour un peu de retard de ses concitoyens à lui

rendre des honneurs. Même, du fond de sa tombe, il sourit à ses admirateurs de Provence, toujours en branle, jamais pressés. Oh ! il peut être tranquille, ses arrière-cousins lui paieront un bon tribut et dont il sera content, — *le povre !*

Je ne pense pas que pour parler de l'auteur du *Verrou* et de *la Chemise enlevée*, il soit rigoureusement nécessaire d'emprunter les solennelles formes des oraisons funèbres. Certes, Fragonard nous ravit, nous prisons sa verve, son esprit, sa finesse, sa gaillardise, son goût et son ragoût ; mais nous voudrions aussi voir un peu clair dans sa personnalité. Ses tableaux sont originaux au possible et, pourtant, il est facile de s'apercevoir qu'il a imité, quand bon lui a semblé, qui bon lui a semblé, trouvant moyen de devoir à tout le monde et de n'appartenir qu'à soi. Personne ne répond mieux au libertinage de son temps : personne ne se dérobe davantage aux lieux communs de la galanterie. Nous allons à lui par un coup de cœur ; nous y allons également piqués d'une pointe de vice. Quel diable d'homme est-ce donc là, pétri de disparates, conciliant les contrastes, se jouant, en nous comme en lui-même, de toutes les contradictions ?

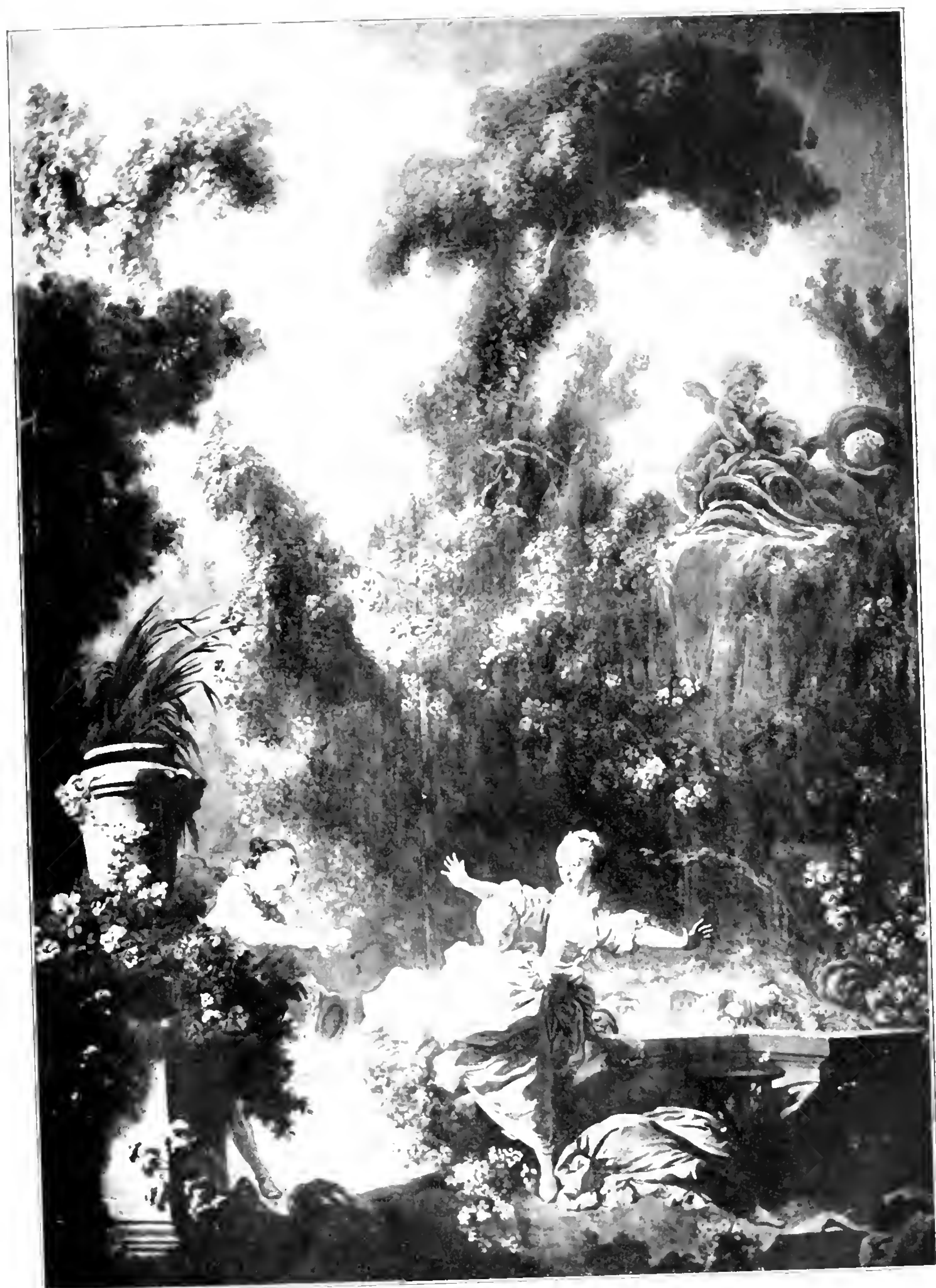
Il importe, avant tout, de nous rendre compte des vraies mœurs du XVIIIe siècle, délié des traditions du règne de Louis XIV. La vie galante s'est développée en haut parage, sous la Régence, comme par explosion. A la faveur des circonstances, elle s'était façonnée et, pour ainsi dire, organisée dans l'ombre ; elle prend, par la suite, une sorte de train normal et se met à son aise. Mme Geoffrin a prononcé, à propos de la charité, un mot dont on ferait à bon droit la devise des générations nouvelles : « Il faut pouvoir faire commodément ce qu'on veut faire tous les jours ». A chacun de combiner ses pratiques et ses ressources en conséquence. Au bref, la haute société, des manières d'être de laquelle se colorent les mœurs publiques, s'abandonne doucement à une licence passée en usage. Plus d'élans excessifs : tout est devenu naturel : la volupté s'analyse au moment le plus aigu et se gausse un peu d'elle-même ; le dérèglement affecte un je ne sais quel air réglé. Le moindre jouvenceau fait de la casuistique amoureuse ; l'homme de vingt-cinq ans commence à disserter de ses aventures. Il s'institue une psychologie érotique d'une infinie subtilité. Lisez *les Hasards du coin du feu*, *la Nuit et le moment*, *les Egarements de l'esprit et du cœur* de Crébillon le fils ; lisez *les Liaisons dangereuses*, le diabo-



LES HASARDS DE L'ESCARPOLETTE.

Londres, Collection Wallace.

lique chef-d'œuvre de Laclos : lisez, par dessus tout, les *Mémoires* de Mme d'Épinay, cette confession sincère d'une existence et d'une époque : vous mesurerez l'exacte profondeur de la corruption dans l'aristocratie du sang et de l'argent. Les liens du mariage ne sont plus qu'une fiction — hormis au point de vue des intérêts pécuniaires. Selon M. de Besenval, le mariage est « un acte utile à la fortune, et un inconvénient dont on ne peut se garder qu'en retranchant les devoirs d'époux ». Un homme de bon air loge sous le même toit que sa femme, mais la traite en étrangère et s'évite même de son mieux l'ennui de la rencontrer. La maréchale de Boufflers se déporte autant qu'elle veut et avec qui lui plaît : le maréchal n'a pas le ridicule d'en être jaloux. Mme de Gontaut reçoit journellement M. de Charlu déguisé en perruquier : mais ce n'est pas à cause de M. de Gontaut que Charlu se déguise : c'est à cause des parents de madame, gens à préjugés. M. d'Épinay encourage ouvertement les frasques de sa femme, et combien d'autres n'ont pas plus de scrupules ! Rien de si rare qu'un ménage uni dans le grand monde, ou simplement qu'un mari soucieux de sa dignité. Pour un Lenormant d'Étioles, que de du Barry sans vergogne ! Par contre, si la fidélité dans le mariage prête à sourire, une liaison prolongée est réputée *inclination respectable*, et l'on ne voit de tout côté qu'unions de ce genre quasi prises au sérieux. Noblesse, finance, magistrature, dessus du panier littéraire, tout ce qui domine et tout ce qui brille se confond en cette sarabande d'immoralité acceptée. M. de Guéménée s'est *arrangé* — c'est un des termes le plus en usage — avec Mme Dillon ; M. d'Angivillers avec Mme Marchais : le président Hénault avec Mme du Deffant ; le président de Meinières avec Mme Belot : M. de Pezey avec Mme de Montbarrey ; d'Alembert avec Mlle de Lespinasse ; Colardeau avec Mme de la Vieuville... Inutile de s'occuper ici des courtisanes de profession, comédiennes, filles d'Opéra, marchandes d'amour accréditées : mais les femmes de distinction se ménagent maints prétextes pour se mêler à leur compagnie, soit dans les soupers des petites maisons discrètes, soit — sous Louis XVI — au spectacle d'Audinot ou ailleurs. Ne soyons pas surpris de voir Mlle Clairon, chez Richelieu, faire amitié avec des duchesses, de rencontrer Sophie Arnould auprès de Mme d'Hunolstein ou de reconnaître Mme d'Épinay à certaine médianoche de Mlle Quinault. Au fond, toutes les filles d'Ève aux appétits cultivés sont alliées en ce siècle où l'universelle



Honoré Fragonard. — La Poursuite.

Panneau décoratif, autrefois à Grasse.

domination revient à la femme. Un soir, Louis XV, encore très jeune, est allé au bal de l'Opéra en costume de pèlerin, — le costume des personnages de Watteau dans *le Voyage à Cythère*. Qu'y cherchait-il? La femme, et l'on voit ce que la femme a fait de lui. Vaincue par les libertins, l'intelligente créature s'élève au-dessus d'eux par le libertinage même, ayant pour instruments de sa puissance sa beauté, son art à renouveler ses charmes de cent façons au moyen de la parure, les désirs qu'elle éveille, qu'elle apaise et qu'elle fait renaître. On la dresse pour le plaisir, et par le plaisir elle impose ses volontés aux plus fiers. « Eh! vive l'amour! s'écrie Richelieu. C'est une bonne chose... ».

Dans un monde aussi complètement suspendu à la sensualité, la peinture se pousse fatalement à l'érotisme. On commence par symboliser le triomphe de l'impérieuse volupté ; on descendra aux plus lascives imaginations. Dès le premier tiers du siècle, François Le Moyne a peint, sous la dictée de son temps, son tableau caractéristique d'*Hercule et Omphale*, — Hercule assis, filant la laine, Omphale debout, armée de la massue. Plus tard, Boucher s'appropriera un thème de Watteau, pour l'adapter à l'équivoque rêve épars dans l'air. Au milieu d'un ciel d'été, il montre des génies soutenant une cible faite d'un rouge cœur, cependant que d'autres génies, au premier plan, brûlent, au feu d'un brasier, les flèches réservées aux chasseurs d'amour, si bien que nul n'aura, pour atteindre ce mystérieux cœur féminin, que des traits consumés à demi. Bientôt, le dessus des portes, le trumeau des cheminées, les panneaux des lambris, les plafonds, les paravents, les écrans, se couvriront d'images tentatrices. Partout se répercutera, non la splendeur de la chair, mais l'appel à la luxure audacieusement facilitée. Baudoin, l'un des gendres de Boucher, va plus loin, et presque aussi loin qu'on puisse aller. Les sens blasés ont besoin du stimulant des grâces échauffantes. Nous ne sortirons de ces aphrodisies, où l'on aura fait, à l'occasion, de l'innocence pervertie elle-même un piment de débauche, que pour tomber dans les abstraites, froides, sèches, pseudo-antiques et presque inhumaines inventions du gréco-romanisme de Louis David.

Fragonard a servi en plus d'une manière l'orgie des vieilles classes élégantes en marche vers la mort. Si l'on cherche la mesure de sa complaisance envers les amateurs affriolés, qu'on se souvienne des origines

du tableau des *Hasards de l'escarpolette*, racontées par Doyen à Collé et par Collé à qui les veut lire. Peu après le Salon de 1767, où Doyen exposait son *Miracle des Ardents*, le baron de Saint-Julien a mandé ce peintre en sa petite maison d'amour, et là, devant sa maîtresse, après toute une bordée de politesses et d'éloges, il lui a tenu ce délectable discours : « Je meurs d'envie d'avoir de vous le tableau que voici. Je désirerais que vous peignissiez madame sur une escarpolette qu'un évêque mettrait en branle. Vous me placerez de façon, moi, que je sois à portée de voir les jambes de cette belle enfant... » Ici le baron fait entendre au peintre qu'il ne tiendra qu'à lui, s'il lui convient, d'« égayer son tableau davantage ». Doyen, dont le mode d'existence est peu sévère, n'en a pas moins été quelques secondes interloqué. Il s'est remis pour dire au baron, en forme d'ironie légère : « Ah! monsieur, il faut ajouter à votre idée en faisant voler en l'air les pantoufles de madame, et que les amours les retiennent!... » Mais l'auteur des *Ardents* ne se sent pas homme à traiter le sujet. Le nom de Fragonard est jeté dans la conversation. Eh bien, soit! C'est Frago qui brodera le thème. Sa toile est aujourd'hui à Londres, au musée Hertford. Le diable sait que l'artiste n'a triché sur aucun détail, — hormis sur l'apparence de l'évêque donneur de branle. Mais, après tout, un évêque du XVIII[e] siècle s'accommode fort bien, en tels cas, d'un costume discret.

M'objectera-t-on qu'il ne faut point tabler sur une grivoiserie exceptionnelle, suggérée par un trop joyeux galantin? J'y consens; mais il est facile de confronter maintes égrillardises du pinceau de notre fringant Provençal et de menus faits typiques de la vie délurée du siècle. Personne ne lira, j'imagine, sans penser à Frago, l'historiette suivante, extraite de la *Vie privée du maréchal de Richelieu*. Le duc, tout jeune, n'étant encore que Fronsac, est en visite, non loin de Mantes, chez une duchesse dont il est fort épris et qu'il trouve entourée des plus charmantes amies. On ne saurait dire pourquoi si belle compagnie manque d'entrain, mais, assurément, elle en manque. Le jeune homme se met en frais de gaîté, combine des *espiègleries* un peu fortes, ourdit des trames plaisantes en lesquelles les dames du château se prennent tour à tour. Un soir, le désir leur vient de se venger de bonne sorte. Fronsac, sans défiance, rentre dans sa chambre à l'heure du coucher. Holà! Qu'est-ce à dire? C'est une fumée à n'y pas tenir, une odeur de brulé à suffoquer, et de l'eau, de l'eau, de l'eau.

répandue à flots de toutes parts, noyant le tapis, ruisselant des meubles. Tout le monde accourt à ses cris. Il paraît que le feu a pris aux rideaux, il y a deux heures, par la maladresse d'un valet de chambre, et qu'on dut pour l'éteindre recourir aux grands moyens. La duchesse ordonne que les effets de Fronsac soient transportés dans un autre appartement sans plus attendre. Tout est bien : les domestiques ont sauvé les moindres bagatelles



LE THÉATRE ANTIQUE A BAÏES.
Dessin à la sanguine. — Musée de Besançon.

de Mgr le duc. Notre roué fait sa révérence à ses malicieuses victimes, s'enferme, muse et s'amuse, se glisse entre ses draps tout frais, lit quatre pages d'un livre, s'étire, souffle son bougeoir et s'endort. Tout d'un coup, un petit bruit l'éveille, — un grattement bizarre, quelque chose comme le traînement d'un fauteuil sur le parquet. « Qui est là? » dit Fronsac, se dressant sur son coude. Pas de réponse; mais le bruit persiste. Bien mieux, on dirait que tout le mobilier entre en danse à la fois. « Qui est là? » répète Fronsac, d'un ton plus brusque. Au même instant, une carafe roule à terre

et se brise avec fracas. Le jeune homme a sauté en bas du lit. Voilà qu'il s'embarrasse les jambes en des ficelles tendues dont on tient les bouts dans les cabinets voisins et qui font mouvoir tous ses meubles. Sa première inspiration est d'éclater de rire, en conseillant à ses aimables mystificatrices d'être désormais plus ingénieuses. Son second mouvement est de se recoucher pour voir la fin du complot. Alors un vacarme affreux commence : les cloisons se renversent, huit ou dix femmes en coiffure de nuit se précipitent, le bougeoir dans une main, un verre d'eau dans l'autre, qui l'aspergent d'importance, et rient en criant : « De l'eau! de l'eau! il fait assez chaud pour se rafraîchir!... » On croit que le roué va demander grâce! Point! S'enfonçant d'un seul coup sous sa couverture, il en rebondit comme un diable du fond d'une boite à surprise, dans le plus simple appareil, et s'élance avec ce mot : « Malheur à qui j'attraperai! » Quel scandale! quelle horreur! Les femmes laissent tomber leur bougeoir, se récrient éperdument, courent en déroute par les corridors, dévalent en tumulte par les escaliers.

Je prie les lecteurs de rapprocher le récit de ces lestes aventures du passage des *Mémoires* de Mme de Genlis sur les soupers du temps de Louis XVI, terminés par « une polissonnerie générale ». Un soir, notamment, chez je ne sais plus quelle évaporée, on a bousculé les sièges et jeté les tables sur le flanc; on s'est assommé à coups de mouchoir; on s'est lancé à la figure l'eau de vingt carafes; on s'est donné des courbatures et des extinctions de voix et l'on s'en va tout ravi de ses équipées... Comment ne pas s'expliquer, après tout cela, les vertes libertés de Fragonard, *Ma chemise brûle* ou *les Jets d'eau*, ou *les Pétards*, et bien d'autres? Du plancher d'une chambre, il fait sourdre deux jets d'eau qui s'élancent. Du plafond d'une autre chambre, il fait pleuvoir des pétards en feu. Sauve qui peut! trois femmes étaient couchées dans la pièce qui s'inonde : l'une s'enfuit affolée, poursuivie par l'inévitable douche; la seconde, nue comme la main, se perche sur un tabouret; la troisième, demeurée au lit, tâche à se faire un parapluie du drap qu'elle soulève et crie à tue-tête, glacée par le froid de l'eau. Il y avait trois femmes aussi dans la chambre aux pétards, et fort mollement étendues. En quatre touches, Frago vous les a culbutées, un bras par ci, une jambe par là, assourdies de détonations, aveuglées d'étincelles, étouffées de fumée, ne



sachant plus si elles sont sur un matelas ou au milieu d'un champ de bataille. Ces étranges facéties, où nous surprenons des transpositions de traits de mœurs, trahissent un artiste singulièrement impressionné par les folies courantes et tout à fait à la merci de son amusement. Rien ne l'étonne, rien ne l'inquiète ; il promène son inconstance à travers le monde, à l'aventure des sensations. Son affaire est de peindre à la pipée tout ce qui vient, sans se demander le pourquoi et le comment des choses. Et voilà tout notre homme en accord avec son temps.

I

LA JEUNESSE DE FRAGO.

Jean-Honoré Fragonard est né à Grasse, un jour de printemps, le 5 avril 1732, parmi les roses et les violettes[1]. Son père a gagné une petite fortune dans la ganterie ; il la verse dans la caisse des frères Périer, pour mettre en circulation, à Paris, des pompes à feu, et la nouvelle lui arrive, un matin, qu'elle est perdue. L'espoir de retirer quelque chose de la liquidation en cours le conduit au bord de la Seine, en 1746 ou 1747 ; mais il semble fort que ce voyage, entrepris par le gantier en compagnie de son fils, ait eu, dès le départ, le caractère d'un définitif exode. François Fragonard, le père, entre à Paris chez un mercier, et Honoré, le fils, chez un notaire. L'adolescent n'a jamais eu qu'un goût peu compatible avec le tabellionnat : le goût du dessin. Nul papier blanc ne lui paraît propre qu'à recevoir des croquis, et il agrémente de tant de figurines et de compositions les feuilles à copies du notaire, que celui-ci croit devoir le rendre à sa vocation éprouvée. Puisqu'il veut être peintre, l'idée vient de le présenter à Boucher ; mais Boucher, qui ne prend pas les rapins en sevrage, envoie le jeune Provençal se débrouiller chez Chardin. Nous

1. Nous n'avons pas à refaire point par point, en cet *impromptu* jubilaire, la biographie du peintre. Pour les recherches particulières, cf. baron Roger Portalis, *Honoré Fragonard, sa vie et son œuvre* (Paris, 1888) ; le *Dictionnaire biographique* de Jal ; la *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome* (t. XI, période de 1754 à 1763, publiée en nov. 1901) ; le *Journal inédit du voyage de Bergeret en Italie, en 1773-1774*, publié par A. Tornézy (Poitiers, 1895) ; la *Revue de la Révolution française*, articles de F. Rabbe, V. Sardou et J. Guillaume (année 1900) ; *Bulletin de l'art ancien et moderne*, article de P. Bonnefon (1901), etc. Pour le surplus, nos sources seront mentionnées.

laisserons de côté les commérages acceptés par Goncourt sur son passage dans l'atelier de ce maître. L'auteur du *Benedicite*, qui n'avait foi qu'en l'étude d'après nature, ne l'a certainement pas mis au régime de copier des estampes. Un seul fait reste incontestable : Chardin n'a pas gardé longtemps Frago près de lui, ou Frago a déserté très vite l'atelier de Chardin. En vérité, nous chercherions en vain deux hommes moins faits pour se comprendre. Un garçon, à l'imagination toujours éblouie de fusées qui éclatent et retombent en bouquets d'artifice, peut-il s'accommoder de ne voir peindre que fruits, ustensiles, poissons, bêtes mortes, femmes du commun et de la marmaille de bourgeois ? Frago s'engage dans la vie le chapeau en bataille, l'allure délibérée. De ci de là, le long des rues, il baguenaude, s'arrête aux boutiques, baille aux corneilles autour du Louvre où sont les logis des académiciens, sourit aux belles filles, se mêle aux choses populaires, gouaille, fouaille, s'égayant de tout, regardant tout. Dans les églises pleines de tableaux, il flaire les peintures à sa convenance. La peste si les chefs-d'œuvre familiers du peintre de *la Pourvoyeuse* le hantent jamais ! Il lui faut des spectacles plus machinés, plus tumultueux, plus galants, plus lestes. Je jurerais qu'il a fait en secret quelques esquisses d'après de Troy, Van Loo et Boucher... Au fond, c'est de ce dernier qu'il rêve.

Au bout de six mois d'un tel apprentissage, ayant beaucoup deviné sinon appris, l'enfant gâté retourne chez le peintre des *Pastorales* et, cette fois, s'y voit retenu. Boucher a des cartons de tapisserie à imaginer, à exécuter sans cesse pour la Manufacture des Gobelins. Le nouveau venu devient, en peu de mois, son plus précieux auxiliaire. D'une simple indication, Frago tire, à l'instant même, tout le parti qu'on en pouvait espérer, avec quelque chose de plus dans « le goût et le ragoût ». L'habileté de la main lui est, pour ainsi dire, innée. Son maître, en 1752, décide qu'il concourra pour le grand prix académique. A d'autres l'hésitation. Voici le jeune homme en loge, traitant le sujet donné : *Jéroboam sacrifiant aux idoles*. Le 26 août, le concours est jugé par Nos Seigneurs de l'Académie. Les suffrages vont tout droit à un tableau quelque peu tapageur, fort théâtral, mais curieux d'arrangement, intéressant de clair obscur et touché « à pleins pinceaux ». Cela sent à la fois Antoine Coypel, Jean-François de Troy et Boucher, et, pourtant, des traits d'originalité arrêtent le regard. Le drame n'est pas seulement dans les figures ; il est dans les accessoires, jetés çà et

là, dans les fumées qui montent, dans tout un aspect de trouble. De qui est le tableau ? D'Honoré Fragonard. Notre grand garçon joyeux s'entend proclamer lauréat sur l'heure. Il a vingt ans tout juste, et son triomphe lui paraît si naturel qu'on ne lui voit pas même une minute de griserie.

Quatre années s'écouleront avant son départ pour Rome. Boucher



JÉROBOAM SACRIFIANT AUX IDOLES.
Prix de Rome de Fragonard (1752). — Paris, École des Beaux-Arts.

continue à lui confier l'exécution de ses cartons de tentures et lui fait, à l'occasion, reproduire de ses tableaux — notamment *Hercule et Omphale*, dont la répétition, à défaut de l'original, est réclamée par M. de Sireul. Il entre, ensuite, à l'École des élèves protégés, où l'accueillent Deshays, Doyen, Brenet, Monnet, et les sculpteurs Pajou et Clodion. Parmi ses ouvrages personnels de ce temps de stage, on cite une *Psyché montrant à ses sœurs les présents de l'Amour* et *le Sauveur lavant les pieds des apôtres*[1]. On est

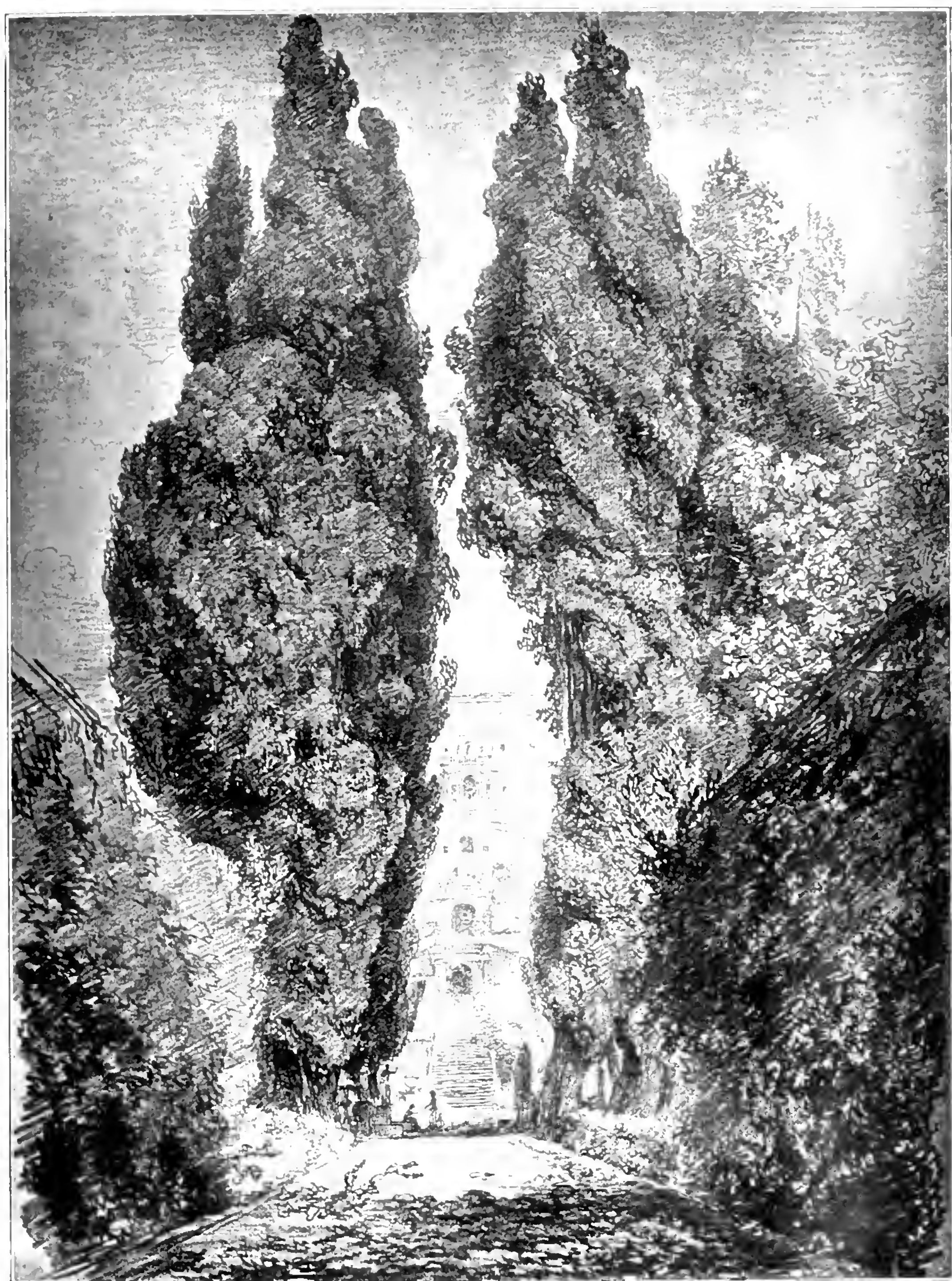
1. La *Psyché* est perdue ; le *Lavement des pieds* est à la cathédrale de Grasse.

en droit de citer aussi sa *Bascule* et son *Colin-Maillard*, fantaisies à la Boucher, assurément peintes avant son exode de lauréat, puisque Beauvarlet les gravait en 1760, alors que Fragonard était encore en Italie et dans un tout autre courant d'idées. Enfin, le 20 octobre 1756, l'*élève protégé* reçoit l'ordre de passer les Alpes, en compagnie de ses camarades Monnet et Dhuez. Au moment du départ, son maître lui dit, en guise d'adieu : « Mon cher Frago, tu vas voir Michel-Ange et Raphaël. Mais, crois-moi, ne prends pas ces gens-là trop au sérieux ou tu es f... ». Inutile parole : Frago n'est homme à prendre trop au sérieux qui que ce soit au monde...

Les premières impressions du jeune peintre à Rome nous sont connues par l'aveu qu'il en a fait un jour à Le Noir. Raphaël l'intimide ; Michel-Ange l'effraie : le « grand art » le glace. Le directeur de l'Académie de France, Charles Natoire, redoute sa témérité et lui prêche la sagesse [1]. Frago défère si bien à son conseil que certaines études de sa main, transmises au marquis de Marigny, inspirent au directeur des Bâtiments du roi la crainte que « l'excès des soins ne refroidisse entièrement son feu ». En fin de compte, l'artiste s'éparpille, court aux peintures du Baroccio, de Pietro da Cortona, de Carlo Maratta et autres décadents, dont l'abusive virtuosité l'aiguillonne. Natoire, en témoignant de ses dispositions exceptionnelles, se plaint de « sa facilité éthonante à changer de party d'un moment à l'autre, ce qui le fait oppérer d'une manière inégalle ». D'autre part, au sujet d'une copie d'après Pietro da Cortona, entreprise par son pensionnaire au couvent des Capucins, il écrit : « Ce jeune artiste a un peu de peine à peindre les chairs et à donner le vray caracterre des airs de tête. Je l'exhorte à ne se point lasser pour la retoucher de nouveau, car il s'imagine déjeà avoir fait tout ce qu'il faloit et qu'il pouvoit [2] ». Les figures académiques très achevées de Frago inquiètent l'Académie royale et Cochin, son secrétaire, dont Marigny s'approprie les observations judicieuses. Touchant une *Étude d'homme* et une *Tête de prêtresse*, peintes en 1758, le marquis a peur que « l'imitation de quelques maistres ne lui

1. Cf. *Biographie universelle*, au mot *Fragonard*. — Voir aussi, dans la *Correspondance des directeurs de l'Académie de France*, les lettres de Natoire du 24 novembre 1756 au 18 mars 1761.

2. *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome*. Lettre de Natoire du 30 août 1758. Nous respectons scrupuleusement l'orthographe « ethonande » du directeur de Frago. La fin de la lettre est à citer : « Ces jeunes servelles ne sont pas aisée à conduire. Je tacheray toujou d'en tirer le meilleur party sans les trop gêner, car il faut laisser au genie un peut de liberte. » !!



Honoré Fragonard. — Les Grands cyprès de la Villa d'Este.

Dessin à la sanguine. — Musée de Besançon.

nuise et ne le fasse tomber dans des tons de couleurs manieres, comme il paroit... par plusieurs demies teintes trop bleues et d'autres *aurore* qui ne sont point naturelles. On peut croire qu'il les a imitées de Barocci, peintre admirable à plusieurs égards, mais dont la couleur peut être dangereuse à imiter. » Le bon conseil à lui faire entendre, c'est « de ne regarder, dans les grands maitres, que ce qui caractérise en eux une imitation vraye de la nature ». La *Tête de prêtresse* est peinte « d'une manière un peu trop doucereuse ». Un an plus tard, une autre étude d'homme suscite des réflexions plus accentuées encore : « La peine s'y laisse appercevoir, et l'on n'y découvre point de ces heureux *laissés*, ny de cette facilité de pinceau que l'artiste portoit peut-être cy-devant à l'excès, mais qu'il ne faut cependant pas perdre entièrement en les rectifiant. Sa couleur ne présente point de ces tons frais, hasardés par l'enthousiasme et qui sont suivis du succès, dans un artiste qui a étudié son talent et qui se livre avec connoissance aux mouvemens de son génie. Tout est fondu, tout est fini. Il est tems que le s[r] Fragonard prenne confiance en ses talents et que, travaillant avec plus de hardiesse, il retrouve ce premier feu et cette heureuse facilité qu'il avoit, et qu'il semble qu'une étude trop sérieuse a captivés au point de les détruire ». Seuls les dessins trouvent grâce devant les juges parisiens, étant « purs, savants et corrects », à ceci près qu'on y voudrait plus « d'arrondissement et d'effet ». Venus d'un sculpteur, ils seraient « infiniment louables », mais « un peintre doit-il oublier la couleur et l'effet, même quand il dessine ?[1] »

Au fond, l'élève lauréat traîne à travers le monde romain son incertitude, un ennui pesant et le regret de Paris. Greuze était encore à l'Académie quand il y est arrivé ; mais nous ne savons s'ils se sont convenus. Parmi ses proches compagnons, il n'a découvert aucune nature vraiment accordée à la sienne. Ce n'est qu'en 1759 que la bonne fortune amène en la maison royale un peintre vraiment fait pour être son ami et auquel l'attachera toujours une affection sincère. Nous parlons du paysagiste Hubert Robert, venu à Rome avec l'ambassadeur duc de Choiseul-Stainville et logé à l'Académie de France, par ordre de Marigny, sans avoir obtenu ou même ambitionné le moindre prix au grand concours. Sur le conseil

1. Lettres de Marigny à Natoire, le 31 juillet 1758 et le 11 octobre 1759. Marigny ne fait que répéter mot pour mot les rapports de Cochin, annexes à sa correspondance.

de Panini. Robert s'est mis à dessiner et à peindre à sa façon les ruines antiques où la lumière et l'ombre se jouent et qu'envahissent les verdures ou les vastes jardins des villas, peuplés de statues de marbre, rafraîchis de chantantes fontaines. Frago l'imite et subit son influence au moins autant qu'il l'agaillardit de sa belle humeur. Pour tout dire, les deux compagnons ont si bien travaillé ensemble qu'on éprouve, parfois, une assez grande difficulté à reconnaître les dessins de l'un et de l'autre, en ce mode particulier qui leur est, du premier coup, devenu commun.

Et bientôt la chance sourit à leur intimité en des conditions exquises. Le charmant abbé de Saint-Non, si ouvert d'esprit, de sentiment si délicat, si gracieux de manières, est à Rome depuis peu : on fait fête à l'aimable homme, en qui Natoire salue « un amateur qui s'amuse infiniment et s'occupe beaucoup[1] ». Entre tous les habitants de la maison de France, l'abbé apprécie et recherche Hubert Robert et Frago. Un certain projet le tenaille, dont il ne tarde pas à leur faire confidence. Ce n'est pas assez de vivre en Italie de belles heures et d'y jouir de la vue de belles œuvres, il faut en fixer le souvenir par le dessin, et, des vifs croquis tracés partout au bonheur des rencontres, composer un grand ouvrage de gravure qu'on publiera un jour, le plus tôt possible, pour l'instruction et le plaisir de tous. Si ses nouveaux camarades voulaient s'unir à lui, quelle bonne et agréable besogne on aurait sur la planche ! On verrait du pays, on dessinerait, on graverait par les chemins, on ne passerait pas devant une œuvre de prix, devant une noble ruine, devant un site à caractère, sans en relever l'image. Le pacte est vite conclu. Par malheur, les circonstances ne permettront guère aux trois alliés de vaquer à son accomplissement côte à côte. Tout d'abord, l'abbé se rend à Naples, au mois d'avril 1760, escorté du seul Robert[2]. Au mois de juillet, il s'installe avec Frago seul à la villa

1. Voir, sur Saint-Non (Gab. Brigard, *J.-C. Richard de Saint-Non, abbé de Poultières, au diocèse de Langres*, in-8°, 1792). — Saint-Non prend pied à Rome en novembre 1759, en même temps que le nouveau peintre pensionnaire Hugues Taraval, qui doit, à bref délai, faire avec lui le voyage de Naples (lettre de Natoire du 21 novembre). Ce projet avorte, on ne sait pourquoi. L'abbé ne visitera qu'au printemps la région napolitaine, et Taraval ne sera point du voyage.

2. Ils sont partis le 17 avril (lettre de Natoire du 16, annonçant leur départ à Marigny). Un mois auparavant, l'abbé a fait connaître au directeur de l'Académie ses desseins sur Frago : « M. de Saint-Non (*sic*) compte aussi, à son retour, amener avec luy le sr *Flagonard*, qui, dans se tems-là, aura fini son terme. Il luy fera voir Venise et les autres villes où il y a de belles choses » (*sic*) (lettre du 19 mars 1760). — Le 4 juin, il enregistre la rentrée des voyageurs et ajoute : « Ils ont parcouru tous les horizons, et n'ont rien négligé pour mettre à profit leurs fatigues... « Robert a fait quantité d'études.

d'Este, à Tivoli, mise à sa disposition par le duc de Modène. En ce lieu d'enchantement, quel artiste ne se ravirait à crayonner à la pierre noire ou à la sanguine, à laver au bistre ou à la sépia, parfois à peindre en joyeuses couleurs les poétiques spectacles offerts à ses yeux[1]? Ce ne



L'ABBÉ DE SAINT-NON.

Dessin à la sanguine. — Montpellier, collection Alger.

sont qu'hémicycles de marbre s'effritant sous les végétations victorieuses, allées de cyprès énormes dressant leurs sombres pyramides en

1. Le 27 août 1760, Natoire mande à Marigny : « M. l'abbé de Saint-Non est depuis un moys et demy à Tyvoli avec le pensionnaire *Flagonard*, peintre... Notre jeune artiste fait de très belles études qui ne peuvent que luy aître très utilles et luy faire beaucoup d'honneur. Il a un goût très piquant pour ce genre de paysage, où il introduit des sujets champestre qui lui réussissent » (sic). — On a toujours dit que Robert partagea, à la Villa d'Este, la vie de Frago. Il faut en rabattre. Le jeune

plein azur, charmilles aux voûtes vertes transpercées de pluies de rayons, portiques de ramures, fontaines, statues et débris de l'antiquité perdus dans une solitude où rit l'ombre fraîche sous l'ardeur du soleil. Qui pourrait se soustraire au charme de ces somptueuses survivances des civilisations en voie de se fondre au mystère de la nature absorbante? Les semaines s'enfuient, les portefeuilles de l'abbé se garnissent de feuilles volantes délicieuses à regarder [1]. L'hiver suivant, Frago dessine pour son ami quantité de compositions célèbres dans les monuments de Rome. A la vérité, son crayon se débride un peu plus que de raison à interpréter le *Triomphe de Galatée* de Raphaël, à la Farnésine, et traduit à peu près les plafonds de Carrache et de Pierre de Cortone, au palais Farnèse et au palais Barberini. Sa verve se prête mal aux transcriptions littérales. Au mois de mars 1761, l'abbé l'envoie à Naples. Un peu plus tard, ils sont tous deux à Bologne. Durant l'été, Venise les retient sous sa magie. Mais le temps est passé pour Frago des libres vagabondages. Plusieurs prolongations de séjour en Italie lui ont été accordées; maintenant, tout le rappelle en France. De la ville de Véronèse et de Tiepolo, il gagne, toujours le crayon à la main, Turin, Genève et Lyon, et la dernière semaine de septembre, le *Journal de Wille* nous apprend qu'il est à Paris.

L. DE FOURCAUD

(*A suivre.*)

artiste n'a point quitté Rome le 27 août, puisque Natoire, en donnant de ses nouvelles, à la suite du passage ci-dessus, ne l'associe en rien au déplacement de son camarade, et pas une lettre du directeur ne mentionne, dans l'été ou l'automne, une absence de quelque durée qu'il ait faite. Robert a donc pu quelquefois pousser, en escapade, jusqu'à Tivoli; il n'y a pas, alors, vécu à demeure. De même, après le départ définitif de ses amis, il continue à travailler à l'Académie, où sa présence est constatée longtemps encore. Sa contribution au *Voyage pittoresque* de Saint-Non n'en a pas moins été importante. L'ouvrage, à la vérité, n'a commencé à paraître qu'en 1771.

1. Au musée de Besançon : la grande cascade de Tivoli à travers l'arcade ; les grands cyprès de la villa d'Este ; la grotte de Neptune à Tivoli ; les jardins de la villa d'Este ; vue prise devant l'escalier de la Gerbe, etc. (legs de l'architecte Pâris ; voir à ce sujet l'article d'Henri Bouchot dans la *Revue*, t. XIX, p. 203). — D'autres dessins de la même période dans la collection Atger (musée de l'École de médecine de Montpellier), au musée de Narbonne, au musée de la ville de Paris (collection Dutuit), etc., etc. — Au musée de Chartres, un cadre de six croquis à la sépia, fantaisies mythologiques très libres et figures diverses, sans paysage, du même temps.



LES GRANDS CHAMPS DE FOUILLES

DE L'ORIENT GREC EN 1905[1]



ÉGINE : TÊTE ARCHAÏQUE.

Ce vieux roi Minos, souverain symbolique de Cnossos, avait ses passions, comme tous les hommes. Il aima, entre beaucoup d'autres, Britomartis, fille de Zeus. Mais Britomartis était sage : elle quitta la Crète sur le bateau d'un pêcheur et alla se réfugier à Égine. Touchée d'une si haute vertu, Artémis l'éleva au rang d'une déesse : on l'adora en Crète sous le nom de Dictynna et à Égine sous celui d'Aphaia; longtemps obscure, elle devint illustre vers 1901, quand les fouilles bavaroises nous eurent appris que le grand temple de l'île lui était dédié, et non, comme le pensait Garnier, à Jupiter panhellénien[2], ou à Athéna, comme on l'avait cru depuis. Elles ont été dirigées par M. Furtwaengler, avec cette « géniale rapidité » qui caractérise sa manière : le chantier, ouvert en 1901, était fermé en 1902, et voici qu'un gros volume paru cette

1. Second et dernier article. Voir la *Revue* du 10 décembre dernier. C'est par erreur que, dans ce premier article, la gravure de la page 442 porte la légende *Cnossos : Plan du palais de Minos*; il faut lire : *Plan du palais royal de Phaestos*. Le plan du palais de Minos a d'ailleurs été déjà publié dans la *Revue*, t. XII, p. 165.

2. En 1848, Charles Garnier, alors pensionnaire de l'Académie de France à Rome, avait choisi le

année même nous fait connaître tous les résultats de cette campagne à la Napoléon[1]. Je n'en retiens ici que ce qui intéresse les frontons. Celui de l'ouest passait pour représenter le combat des Grecs et des Troyens autour du corps de Patrocle ou d'Achille : au centre est Athéna debout ; à ses pieds, on plaçait le héros blessé ; à droite et à gauche, quatre ou cinq guerriers, dans des attitudes diverses — debout, penchés en avant, agenouillés, — mais tous tournés vers le groupe central : la composition tout entière convergeait donc vers ce point, à l'exception des figures couchées des angles, qui semblaient ne prendre aucune part à l'action. M. Furtwaengler laisse Athéna au centre, mais comme la divinité des batailles, invisible et présente — tels Apollon et Jupiter aux frontons d'Olympie — ignorée des combattants qui s'écartent d'elle et se dirigent vers les angles. A l'exception d'une seule, toutes les figures placées jusqu'ici dans la partie gauche passent donc dans la partie droite, et réciproquement, et l'on obtient, en allant du centre aux extrémités : un groupe de deux guerriers combattant sur le corps d'un troisième, deux guerriers agenouillés, tournés de profil vers le dehors et menaçant le héros couché, qui rentre ainsi dans l'action générale, ayant maintenant la tête dans l'angle du fronton et les pieds allongés vers le centre. Du même coup, il faut renoncer à l'ancienne explication et se résigner à voir ici une scène de combat anonyme, relative sans doute aux exploits des Æacides devant Troie. Le fronton oriental ne comprend que onze personnages, de dimensions légèrement supérieures à ceux de l'ouest : Athéna s'y retrouve au centre ; à ses côtés, mais lui tournant le dos, un héros combat contre un adversaire à demi tombé en arrière ; suivent un guerrier courbé en avant, qui semble venir au secours du blessé, un archer agenouillé, qui tire vers le premier assaillant, et la figure couchée des angles. La présence d'Héraclès semble bien indiquer ici qu'il s'agit de la première conquête de Troie, où l'Æacide Télamon eut le dieu pour compagnon. Ainsi reconstitués, les frontons prennent un aspect beaucoup plus satisfaisant : l'action y gagne en clarté et tous les

temple d'Égine comme sujet de restauration. Il a publié plusieurs articles dans la *Revue archéologique*, 1854, p. 193-204, 343-361, 423-440 ; pl. 237, 238, 241. L'ensemble de ces études a paru dans les *Restaurations des monuments antiques par les architectes pensionnaires de l'Académie de France à Rome, depuis 1788 jusqu'à nos jours* (Paris, Firmin Didot, 1884).

1. *Ægina, le sanctuaire d'Aphaia*, publié par Adolf Furtwaengler, avec la collaboration de Ernst-R. Fiechter et Hermann Thiersch, IX-504 p., 130 pl., 1 carte, 6 planches annexes et 413 fig. dans le texte, imprimé aux frais de l'Académie royale des sciences de Bavière, Munich, 1906.



Fronton oriental.



Fronton occidental.

Égine. — Vue des frontons, donnant l'aspect de l'original à une distance de 15 mètres.

D'après la reconstitution de M. Furtwaengler à la Glyptothèque de Munich.

mouvements sont expliqués naturellement. Ce n'est pas qu'il ne reste entre eux d'importantes différences : depuis longtemps, on a signalé le caractère plus archaïque des statues de l'ouest ; telle qu'elle résulte de la restauration nouvelle, la composition y est aussi moins habile et le groupement des figures plus lâche. Il n'en est pas moins certain que tous deux sont contemporains (entre 490 et 480), mais ils sont dus à deux artistes de tendances



Délos : Agora des Italiens ; face sud.

opposées, l'un plus attaché à la tradition et l'autre plus novateur. Ces deux maîtres ne sont d'ailleurs pas les seuls qui aient travaillé dans le sanctuaire. Plusieurs têtes trouvées dans les fouilles, et qui n'appartiennent pas aux frontons, nous font connaître, au moins par leurs œuvres, d'autres artistes qu'on ne peut confondre avec ceux qui furent chargés de la décoration du temple. Celle que nous reproduisons en tête de cet article est apparentée aux figures du fronton occidental, mais elle est plus large, d'un faire moins sec et moins précieux ; la chevelure y est traitée plus simple-

ment, la paupière supérieure plus grande, l'oreille plus charnue et plus étudiée. Nous pouvons ainsi, derrière l'apparente unité de l'école, entrevoir la différence des tempéraments individuels, et nous faire, en même temps, de cette école qui a joué un grand rôle dans l'art archaïque, une idée corrigée et plus exacte. Les Éginètes ont longtemps passé pour les bronziers par excellence : on nous montre avec raison qu'ils ont été aussi des maîtres du marbre, non pas seulement d'habiles ouvriers, mais des virtuoses qui « jouent la difficulté ». On les opposait aux Attiques, et, volontiers, on plaçait ceux-ci dans leur dépendance : une étude plus complète des choses nous apprend que le développement des deux écoles a été parallèle ; que certains motifs des frontons — en particulier celui du guerrier tombant en arrière — se retrouvent parmi les motifs préférés des peintres de vases athéniens, et que, très vraisemblablement, ces analogies s'expliquent par une influence commune, celle que l'art ionien et, plus que tout autre, l'art samien, ont exercée, par l'intermédiaire du sculpteur Pythagoras et du peintre Douris, sur la plastique éginétique et sur la peinture d'Athènes. C'est tout un chapitre — et l'un des plus importants — de l'histoire des primitifs grecs, que M. Furtwaengler a récrit, et l'on peut croire que, pour longtemps, il n'y sera rien changé[1].

A Délos, l'année 1905 n'a pas été moins fructueuse que les précédentes[2]. Au nord du sanctuaire, M. Bizard a terminé l'exploration de la *Schola Romanorum*, qu'on appelle aujourd'hui, d'un nom moins rébarbatif, l'*Agora des Italiens ;* au sud, M. Jardé a continué ses recherches dans l'*Agora des Compétaliastes* et au *Portique de Philippe* dont M. Replat a reconnu la disposition. C'était, à l'origine, une construction très simple, ouverte sur une colonnade du côté de la Voie Sacrée, fermée à l'ouest, du côté de la mer, par un mur plein : dans la suite, on y adossa un second portique, plus long que le premier, si bien qu'on dut prolonger celui-ci vers le nord

1. Avec une amabilité dont je le remercie très vivement, M. Furtwaengler m'a autorisé à reproduire ici, d'après la planche 106 de son livre, l'aspect des deux frontons, tels qu'ils ont été — en proportions réduites — restaurés à Munich.

2. Cf. Holleaux, *Rapport sur les travaux exécutés dans l'île de Délos par l'École française d'Athènes pendant l'année 1905, Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 1905, p. 760 sq. — J'adresse mes plus sincères remerciements à M. Holleaux, directeur de l'École française d'Athènes, qui m'a autorisé à puiser largement dans ce rapport, et à M. Bizard, qui m'a très amicalement fourni quelques renseignements complémentaires sur la fouille du portique de Philippe.

pour rendre à l'ensemble une certaine unité. Les nombreux débris d'architecture, retrouvés sur place, permettent de reconstituer une partie de l'élévation. « C'est, écrit M. Holleaux, ce que nous essaierons probablement d'entreprendre, encore qu'un dessein si raisonnable soit fait pour soulever les colères de quelques « critiques d'art », assurés que les monuments antiques n'ont bien rempli leur destinée que lorsqu'ils ont été réduits et demeurent à l'état de ruines émiettées ». Dans la région du théâtre, MM. Chamonard, Bulard et Mayence ne se sont plus contentés de reconnaître le tracé des rues principales; ils ont pénétré à l'intérieur même du quartier, où ils ont dégagé deux îlots de maisons et la plus grande partie d'un troisième. On avait cru longtemps que c'était là le quartier « aristocratique », le « faubourg » de la ville : en réalité, Délos était ce que sont aujourd'hui encore beaucoup de villes d'Orient, ce qu'est Stamboul même dans certaines de ses parties : la cabane du pauvre s'y appuie contre le *konak* du riche, et ce voisinage, qui nous surprend, ne gêne ni l'un ni l'autre. On n'y retrouve d'ailleurs aucune trace d'un plan concerté : tout y est irrégulier, la rue s'élargit ou se rétrécit, se courbe et se redresse « avec une admirable insouciance de la géométrie » : les maisons se pressent,



DÉLOS : RÉPLIQUE DE L'EIRÉNÉ DE CÉPHISODOTE.

s'insinuent les unes entre les autres, empiètent sur la chaussée sans aucun respect de l'alignement. A cet égard, Délos est très différente d'une ville comme Priène dont le plan, conçu d'avance et d'une seule fois, « a l'austère beauté d'un échiquier ». Elle ne s'en distingue pas moins par le caractère des habitations elles-mêmes; les dernières fouilles ont confirmé sur ce point les indications données par les premières : les architectes déliens sont restés fidèles au type à péristyle; la maison à *prostas*, si fréquente à Priène, y est jusqu'ici tout à fait inconnue[1].

Les œuvres d'art découvertes au cours de ces travaux sont nombreuses et variées[2]. L'époque archaïque y est représentée par une statue de sirène; l'époque impériale par d'excellents portraits romains; mais les plus nombreuses — originaux ou copies — appartiennent à l'époque hellénique. Parmi celles-ci, il faut citer un éphèbe de style praxitélien, appuyé sur un arbre, le bras droit levé, le pied posé sur deux boucliers placés à terre, et surtout une série de six statues plus petites que nature, copies romaines d'œuvres du IVe siècle : on y trouve deux Artémis, un Apollon citharède et une réplique de la célèbre statue de Munich, où l'on reconnaît, depuis le mémoire de Brunn *Ueber die sogenannte Leukothea* (1867), une copie de l'Eiréné de Céphisodote[3]. Le marbre de Délos, dont nous donnons une reproduction, est inférieur à celui de la Glyptothèque, non pas seulement par ses dimensions réduites et les mutilations dont il a souffert, mais par les libertés que le copiste s'est permises envers l'original. Il n'en a pas su conserver la belle sévérité; il a accentué le déhanchement du buste à gauche et dégagé plus complètement la jambe droite qui ne repose plus sur le sol que de la pointe du pied; les plis de la tunique, qui tombaient rigides et profonds le long de la jambe portante — telles les cannelures d'une colonne — se sont adoucis et décolorés; sur le buste, la draperie si simple et si vigoureuse de la statue de Munich ne garde rien de son caractère, et les formes de la poitrine elle-même semblent avoir perdu cette ampleur matronale qui convient à l'auguste déesse de la paix.

1. Voir la *Revue*, 1905, t. XVIII, p. 250.

2. M. Bulard a bien voulu m'autoriser à reproduire, pour les lecteurs de la *Revue*, le groupe d'*Aphrodite lutinée par un Pan* (voir la *Revue*, 1905, t. XVIII, p. 248), qu'il doit publier prochainement dans le *Bulletin de correspondance hellénique*. Je lui en exprime ici toute ma reconnaissance.

3. Furtwaengler, *Beschreibung der Glyptothek* (Munich, 1900), n° 219, p. 206. Une bonne reproduction de l'ensemble et de la tête sous deux aspects a été donnée dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1897, t. XVIII, p. 121, 124, 125.





Aphrodite lutinée par un Pan (face et profil).

Statue en marbre, trouvée à Délos.

La *Kleinkunst* a, comme toujours, fourni une abondante récolte : aux vases à reliefs, aux lampes, aux grands réchauds décorés, se sont ajoutés cette année plusieurs lots de jolies terres cuites hellénistiques. Mais ce qui donne à la fouille de Délos son originalité, ce qui en restera comme la marque spécifique, c'est la prodigieuse quantité de documents qu'elle nous apporte sur la décoration intérieure d'une maison grecque, ce sont ces fresques légères qui courent tout le long des murs, parfois animées de figures divines ou humaines, réduites le plus souvent à de simples motifs décoratifs, dont les couleurs claires et les rehauts de stucs imitaient un revêtement de marbres polychromes : le volume consacré à la *Décoration peinte des édifices de Délos* — on nous en promet déjà la publication — sera sans équivalent dans toute la littérature relative aux antiquités helléniques.

Je ne veux pas quitter Délos sans insister sur le beau spectacle qu'offre aujourd'hui l'unique fouille française de l'Orient grec : je ne parle pas seulement de l'inflexible méthode et de l'énergie avec laquelle elle est conduite ; je pense surtout à l'exemple qu'elle donne, à l'admirable générosité du duc de Loubat, à l'abnégation de M. Holleaux, qui s'est dévoué à cette œuvre pour n'en prendre que la peine et en laisser toute la gloire à ses jeunes collaborateurs. Ceux-ci, de leur côté, ont témoigné, dans la coopération, d'une cordialité et d'un désintéressement qui sont — il faut bien l'avouer — quelque chose de nouveau chez nous. Ce qui a manqué parfois aux entreprises françaises, c'est l'argent, mais c'est aussi, trop souvent, cet esprit de sacrifice et de discipline sans lequel il n'est plus possible de mener à bonne fin un grand travail scientifique. Si nos jeunes savants s'en sont pénétrés à Délos, ils auront fait une œuvre doublement utile et doublement féconde [1].

L'obligeance de M. Wiegand m'avait permis de donner, dès l'année dernière, le résumé des travaux qu'il avait dirigés à Milet jusqu'à la fin de 1905. Il me suffira donc de compléter sur quelques points les indications trop sommaires de mes notes précédentes [2]. Dans la région du port,

1. Je me borne à signaler la découverte de quatre « trésors », trois de monnaies attiques et un de deniers romains ; et, parmi les inscriptions, un texte très curieux réglementant l'importation et la vente du charbon et du bois.

2. Cf. Wiegand, *Vierter vorlaeufiger Bericht ueber die Ausgrabungen der kœniglichen Museen*

le sanctuaire d'Apollon Delphinios, entièrement dégagé, a laissé reconnaître les traces de trois constructions différentes, l'une de l'époque archaïque, où la grande cour centrale était entourée d'une colonnade unique; une seconde, hellénistique, où le portique fut doublé, sauf sur le côté ouest; la troisième, romaine, où l'on revint au parti de la première, mais où l'ordre dorique fut remplacé par le corinthien. Sur la grande place qui s'étend entre le Sénat et le Château d'eau, de patientes observations ont permis une reconstitution complète de la porte monumentale qui donne accès à l'*Agora du sud*. Au théâtre, on a pu de même retrouver tous les éléments de la scène romaine : elle est décorée de petits piliers flanqués d'une demi-colonnette engagée; la partie inférieure du fût est lisse et de marbre rouge; la partie supérieure, cannelée, est en marbre noir; chapiteau et entablement sont en marbre blanc. Nous retrouvons ici, pour la première fois, un exemple de cette architecture polychrome que nous connaissions seulement par les peintures pompéiennes et par des applications en stuc. — Les quartiers de la ville compris entre le théâtre et la porte sacrée sont aujourd'hui aussi bien connus que les environs du port. Le vieux temple d'Athéna a été retrouvé au-dessus des fondations d'un petit temple *in antis*, plus ancien encore; on y a recueilli un grand nombre de tessons,



MILET. — MUSE ASSISE.

zu Milet, *Jahrbuch des deutschen archæologischen Instituts*, XXI, 1906, *archæologischer Anzeigen*, p. 1-14. — Je suis, cette année encore, l'obligé de M. Wiegand, à qui je dois les belles photographies qu'il m'a généreusement autorisé à reproduire ici.

précieux pour l'étude de la céramique ionienne primitive. Près du stade, dont l'entrée a été dégagée, se dressent, très haut au-dessus du sol, les ruines de grands thermes romains : plusieurs salles en ont été fouillées, entre autres une salle de conférences, un *Mouseion*, avec sa tribune, où se tenait l'orateur, et ses niches jadis décorées de statues, dont plusieurs gisaient encore sur le sol : une Aphrodite demi-nue, accoudée sur un hermès ; un Apollon citharède de style praxitélien ; et surtout six statues de Muses où l'on peut reconnaître avec beaucoup de vraisemblance une réplique du groupe fameux du sculpteur rhodien Philiscos. Ce sont d'ailleurs des copies tardives, car le monument lui-même ne fut élevé qu'au second siècle par l'une des deux Faustines, sans doute la jeune, et il subit, à la fin du troisième, d'importantes réparations dont un riche citoyen de la ville, nommé Macarios, fit les frais avec son épouse Eucharia.

La fouille de Milet est aujourd'hui pratiquement terminée[1] : elle avait commencé le 26 septembre 1899. Il n'aura pas fallu moins de sept années de travail, toute l'activité et l'expérience de M. Wiegand et de ses collaborateurs, des moyens financiers, enfin, tels qu'on



MILET : UNE MUSE.

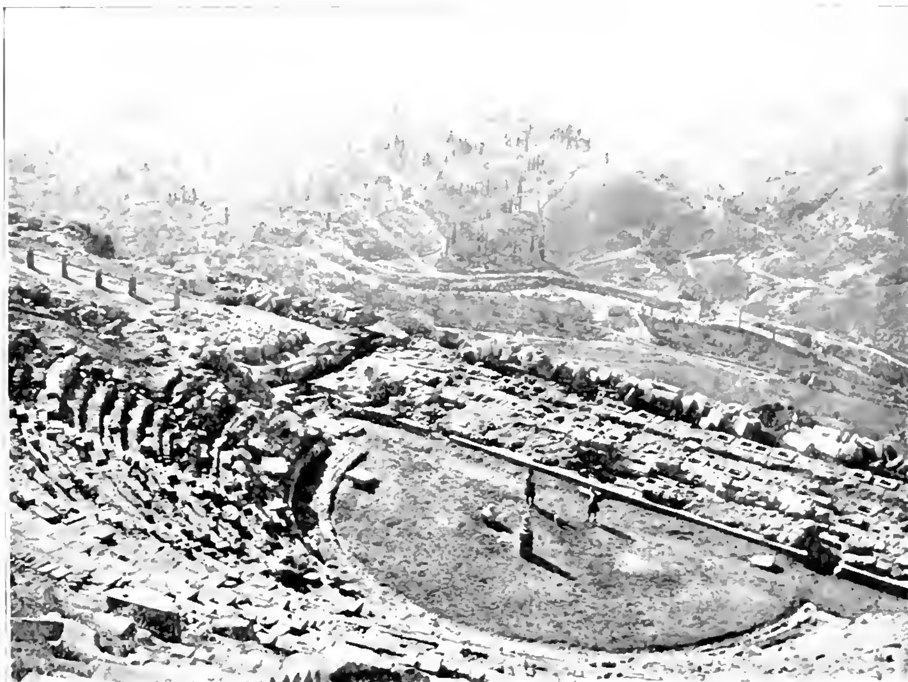
1. Le premier fascicule de la publication a paru récemment : *Milet, résultats des fouilles et de l'exploration depuis l'année 1899* ; fascicule I : *Carte de la presqu'île de Milet*, 1/50.000, avec texte explicatif, par Paul Wilski. Berlin, G. Reimer, 1906.

n'en trouve plus aujourd'hui qu'en Allemagne, pour venir à bout de cette colossale entreprise et remettre au jour le plan de la vieille métropole. Milet n'était pas achevé que déjà l'on préparait Didymes : on y fouille en ce moment. En terminant son rapport sur ses travaux de 1905, M. Wiegand a justement remercié tous ceux dont le concours lui a permis de triompher des difficultés économiques où avaient échoué ses prédécesseurs. Leurs noms remplissent une demi-page de petit texte in-quarto. Cela est pour faire rêver un archéologue français.

A Pergame, M. Dœrpfeld a dégagé la partie orientale de la terrasse supérieure du gymnase[1]. Elle comprend une grande cour rectangulaire (74m30 × 35m60), entourée d'un portique à deux étages. Les colonnes en trachyte et l'ordre dorique de l'époque royale furent remplacés à l'époque romaine par un ordre corinthien en marbre. A l'est se trouve une série de chambres où l'on peut reconnaître le konistérion, l'éphébéion et le loutron ; au nord, adossée à la colline, une grande salle, consacrée au culte des empereurs, s'ouvre sur le portique par quatre colonnes entre deux piliers ; à côté, une sorte d'odéon. Le côté sud est fermé par un double portique sous lequel s'étend un long couloir souterrain, le xyste ou gymnase couvert. La maison du consul Attalos, d'où provient l'Hermès d'Alcamène, a été entièrement fouillée. C'est une maison à péristyle, qui s'élève sur deux étages : elle renfermait de belles mosaïques, et un second Hermès, malheureusement acéphale, conservé à sa place primitive dans un petit sanctuaire domestique. M. Dœrpfeld, dont on connaît les belles études sur le théâtre grec, a fait, dans celui de Pergame, une découverte de la plus haute importance. Il a retrouvé, sous le dallage romain, les traces de la skénè grecque. Sur la reproduction ci-contre, on voit une série de trous maçonnés en pierre : ils servaient à planter les piquets qui formaient l'armature de la construction en bois qu'on élevait pour la représentation. Les jeux terminés, la skénè était démontée, les trous bouchés par des dalles, et la circulation redevenait libre sur l'étroite terrasse qui longe le flanc de la colline. Ces trous, disposés par groupes

1. Le rapport sur les fouilles de 1905 n'a pas encore paru. Je dois les renseignements qui suivent à MM. Dœrpfeld, premier secrétaire de l'Institut allemand d'Athènes, et Schazmann, architecte, attaché aux fouilles de Pergame : je les prie de recevoir ici mes plus sincères remerciements. — Cf. aussi *Jahrbuch des deutschen Instituts*, XXI, 1906, *Archæologischer Anzeiger*, p. 46.

distincts, permettent de reconstituer le plan de la scène primitive avec ses trois portes. Comme il n'y a pas traces de *proscenium*, on peut voir là une preuve nouvelle qu'à l'époque hellénique les acteurs jouaient sur l'orchestra et non sur une tribune surélevée. On signale encore d'intéressantes découvertes au Grand Autel : les colonnes du portique qui entoure l'autel lui-même reposaient sur des piédestaux qu'on avait retrouvés depuis



PERGAME. — LE THÉATRE.

longtemps sur l'Acropole, mais dont on n'avait pas soupçonné la véritable place : la hauteur en est ainsi sensiblement accrue, et l'un des plus notables défauts des diverses restaurations proposées jusqu'ici se trouverait corrigé. Chose singulière : le Grand Autel est construit sur un édifice plus ancien, fermé par une abside et voûté en berceau, le tout en pierres d'un très bel appareil. Voilà de quoi surprendre beaucoup d'archéologues et troubler bien des idées reçues.

Édhem-bey a repris à Alabanda les travaux qu'il y avait commencés

en 1904[1]. Tout en achevant le déblaiement du temple trouvé pendant la première campagne, il s'attacha surtout à cette partie de la ville où il avait découvert un grand nombre de blocs de marbre et une plaque de frise représentant un combat de Grecs et d'Amazones. Il rencontra d'abord les restes d'une grande basilique chrétienne ; puis, au delà d'un épais mur de granit, où il reconnut le péribole d'un sanctuaire, il mit à jour un ensemble de substructions, très compliquées par de nombreux remaniements, mais où l'on distingue encore le plan d'un temple pseudodiptère. Le chapiteau du grand ordre et plusieurs fragments d'un petit, provenant sans doute de l'autel, sont d'une exécution et d'un style qui permettent de les rapprocher des plus beaux monuments de l'architecture ionique d'Asie-Mineure. Comme, d'autre part, le temple, au témoignage d'une inscription, est consacré à Apollon, il devient très vraisemblable, comme l'a supposé Édhem-bey, d'identifier ces ruines avec le pseudodiptère d'Apollon, construit par l'architecte Ménesthe et mentionné par Vitruve.



APHRODISIAS :
STATUE DE FEMME DRAPÉE.

Les lecteurs de la *Revue* ont été bien renseignés sur les fouilles d'Aphrodisias, par l'intéressante étude que leur a con-

1. Ces fouilles ont fait l'objet d'un rapport que M. Salomon Reinach a lu au mois d'août dernier à l'Académie des Inscriptions, et dont Édhem-bey, avec une libéralité dont je tiens à le remercier, a bien voulu me donner communication, avant même qu'il fût imprimé. (Il vient de paraître dans les *Comptes rendus* de l'Académie, 1906, p. 407.)

sacrée M. Collignon[1]. En 1905, on a dégagé une partie de la cour qui règne à l'est des Thermes et l'on a pu en reconstituer la disposition architectonique : quelques sondages pratiqués au temple ont permis de dresser un plan plus exact du sanctuaire et de ses annexes. Plusieurs statues et deux têtes d'Aphrodite, trouvées au cours de ces travaux, sont



APHRODISIAS : CONSOLE DOUBLE. PERSÉE.

plus remarquables par leur bonne conservation que par leur valeur d'art, mais quelques consoles figurées, du genre de celles qui ont été reproduites ici[2], peuvent prendre place parmi les chefs-d'œuvre de la sculpture décorative. Aphrodisias est un chantier qui peut être l'égal des plus riches. Pour qu'il le devînt, il suffirait que l'exploration en fût conduite selon les principes scientifiques qu'on y a un peu trop négligés jusqu'à ce jour.

1. Voir la *Revue*, 1906, t. XIX, p. 33-50. — Pour plus de détails sur la campagne de 1905, je me permets de renvoyer à une *Note* publiée dans les *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions*, 1906, p. 158-184.
2. Voir la *Revue*, *loc. cit.*, p. 41 et 43.

On ne sait encore que peu de chose de ce qui a été fait à Éphèse dans l'automne de 1905[1]. Les fouilles ont porté sur deux points : sur la rue qui va du théâtre à la porte de Magnésie et sur l'église de la Vierge. Les premières ont eu pour résultat principal de mettre à jour tous les éléments architectoniques de l'Agora grecque, dont le portique oriental se trouvait en bordure de la rue et communiquait avec elle par une entrée située vers son extrémité nord. L'ordre est dorique. Plus au sud, entre la même rue et la place qui règne devant la bibliothèque, on a dégagé les substructions d'un édifice, où l'on propose de reconnaître l'*Auditorium*, et trouvé plusieurs nouveaux reliefs provenant du monument élevé par Marc-Aurèle en commémoration de la guerre contre les Parthes. L'église de la Vierge a été entièrement déblayée : on a découvert, au nord, un curieux monument, sans doute un baptistère, construit sur plan décagonal et couvert par une coupole.

Je tiens à signaler, en terminant, la création à Brousse d'un petit musée d'art antique et d'art musulman, tel qu'il en existait un à Konia depuis plusieurs années. Rien ne témoigne mieux du changement qui s'est produit dans l'état d'esprit des habitants et de l'administration. Au moment où Hamdy-bey vient de célébrer le vingt-cinquième anniversaire de sa nomination à la direction générale des Musées impériaux, il n'est que juste de reconnaître que cette heureuse transformation est due uniquement à lui et à l'action énergique et tenace qu'il a exercée depuis un quart de siècle.

GUSTAVE MENDEL

Constantinople, octobre 1906.

1. Au moment où j'écris ces lignes, il n'a paru qu'un court résumé dans l'*Archaeologischer Anzeiger* du *Jahrbuch* de l'Institut archéologique allemand, 1906, p. 95. L'Institut autrichien a donné le premier volume de la publication définitive des fouilles, *Forschungen in Ephesos*, I, Vienne, 1906. On y trouvera, sous les signatures de MM. Benndorf, Heberdey, Niemann et Wilberg, une étude sur la topographie de la région, sur le trophée du Panaghyr-dagh, sur la belle statue d'éphèbe, dont la *Revue* a reproduit la tête, et sur l'admirable mosquée construite en 1375 par le Sultan Isa I[er] Aidinoghlou. Il est à peine besoin de dire que le livre est, comme tous ceux qui sont sortis de cet Institut, une merveille de luxe discret et de bon goût. — A paru aussi le catalogue provisoire des découvertes faites à Ephèse pendant ces dernières années, sous le titre *Ausstellung von Fundstuecken aus Ephesos im unteren Belvedere*, Vienne, 1906 (R. von Schneider).

LE PORTRAIT DE MME DE CALONNE

PAR RICARD

AU MUSÉE DU LOUVRE



ANS l'histoire de la peinture au XIXe siècle, Ricard occupe une place à part. Indifférent, semble-t-il, aux grands mouvements d'évolution et d'émancipation artistique de son époque, il fit son éducation auprès des maîtres du passé, vécut et travailla à l'écart, sans parenté bien sensible avec ses devanciers immédiats — il faut remonter jusqu'à Prud'hon pour trouver dans notre école un talent de même famille, — non plus qu'avec ses contemporains[1].

Ricard fut un portraitiste et, en un certain sens, le portraitiste idéal. Après Léonard, Titien, Rembrandt, il a réussi à donner non seulement l'image d'un modèle, mais jusqu'à l'expression de sa vie intérieure, rendue avec une intensité plus que naturelle.

De ce grand maître français, étudié naguère ici-même[2] par M. Camille Mauclair, et dont le nom, justement réputé parmi les véritables amateurs, commence seulement depuis peu à être connu du grand public, de cet artiste au goût raffiné, doublé d'un technicien d'une science prodigieuse, le Louvre ne possédait jusqu'ici que quatre ouvrages, intéressants certes — quelle œuvre de Ricard ne le serait pas ? — mais dont aucun ne suffisait

1. On ne voit guère à citer comme offrant avec lui des affinités que M. Hébert et, malgré la manière de peindre toute différente, l'allemand Lenbach.

2. Voir la *Revue*, t. XII, p. 233.

à représenter, comme il convient, le premier peut-être des portraitistes du XIX[e] siècle.

Les habitués du musée connaissent bien les deux Ricard exposés dans la salle des portraits d'artistes : le portrait du peintre par lui-même[1], un visage nerveux, à l'œil largement dilaté, à l'expression quelque peu égarée, et celui de son ami Heilbuth, une figure fine et maladive, encadrée d'une barbe d'un blond chaud, s'enlevant sur un fond rouge.

On connaît moins, car ils ne furent pas toujours exposés, le *Portrait de Paul de Musset*, le plus important jusqu'à l'an dernier des Ricard du Louvre, malheureusement dans un état de conservation pitoyable, et le buste féminin, légué par M[lle] Goldber en 1895, assez mal mis en page, mais qui n'en offre pas moins, dans le modelé de la gorge et du cou notamment, un spécimen de la meilleure qualité du peintre,

A ces quatre tableaux, il convient d'ajouter l'étude, dite *Portrait de M[me] X...*, encore conservée au musée du Luxembourg, cette tête de jeune femme,d'une expression si intense, dont les grands yeux sombres ont une profondeur presque surnaturelle, — une peinture, celle-là, tout à fait typique du maître, d'esprit comme d'exécution.

C'est justement une autre image du même modèle, — une grande dame, d'origine slave et dont la vie eut un côté quelque peu mystérieux[2], une femme, en tout cas, du plus grand goût, et que les liens de la tendresse attachèrent étroitement à l'artiste, — c'est un autre *Portrait de M[me] de Calonne* qui vient, par une acquisition récente, de prendre place au Louvre ; mais, tandis que le tableau du Luxembourg, un simple buste, peut n'être considéré que comme une étude, il s'agit ici d'une page de grande allure et, par sa composition comme par sa taille, d'une importance capitale dans l'œuvre de Ricard.

Il y a d'ailleurs, en dehors de l'ordonnance et des dimensions, des différences profondes entre l'étude du Luxembourg et le portrait du Louvre, et l'une ne peut en aucune façon être considérée comme un travail prépa-

1. Reproduit dans la *Revue*, t. XII, p. 235.

2. « ... Qu'était-elle ? D'où venait-elle ? Slave, comtesse, grande dame certainement, d'aucuns dirent espionne. Qu'importe ? Le peintre l'aima ; à la toile il confia son amour... » André Gouirand, *Les Peintres provençaux* (Paris 1901), *Gustave Ricard*, p. 86. On trouvera rapporté dans cette notice (p. 80) un éloge excellent du peintre, publié dans la *Revue contemporaine* du 15 juin 1857, sous la signature d'Alphonse de Calonne. Simple homonyme, sans doute, mais qui méritait d'être signalée.

ratoire pour l'autre. Ce sont au contraire deux œuvres bien distinctes, chacune complète, et ces deux traductions d'un même modèle par le même artiste sont loin d'être comprises dans le même esprit.

Alors qu'au Luxembourg cette manière de Joconde moderne, au regard fixe et hautain, à la bouche amère et désabusée, pourrait être simplement l'image de quelque étrange fille, dont le peintre aurait mis en relief, en l'accentuant encore, l'expression durement et froidement passionnée, nous avons au Louvre, dans une pose d'abandon naturel, une femme que l'on sait bien née, intelligente, sensible et raffinée. Dans le buste-étude, le côté troublant, inquiétant du visage domine, même au détriment de la jeunesse et de la grâce : dans le portrait, la note est plus tendre, d'élégance sérieuse sans coquetterie, de délicatesse et de charme. Sans doute, sous cette figure durement pensive on devine autant de volonté et de mystère que sous le masque tendu de l'autre image : c'est que chaque visage féminin, tragique ou souriant, présente toujours, à le bien regarder, ce même côté d'inconnu ; le peintre doit choisir entre les divers aspects



Gustave Ricard. — Mme de Calonne.
Musée du Luxembourg.

de l'éternelle énigme, sans pouvoir prétendre à les résumer tous en un seul ouvrage. Léonard, qui le plus approcha de la perfection, a donné l'ironie souriante à la Joconde, une gravité plus fière à la Monaca : n'est-ce pas une rare fortune pour nos collections nationales de posséder à présent du même maître deux expressions différentes d'un même visage, deux moments d'une même vie, qu'il devait particulièrement bien connaître ?

Nous n'avons pas besoin de donner une description du *Portrait de Mme de Calonne* : l'habile burin de M. Mayeur, mieux que tout commentaire, mettant nos lecteurs à même de juger de l'aspect et des qualités de ce tableau. Le jeune graveur, qui a déjà enrichi la collection de la *Revue* de plusieurs traductions remarquables, éprouve une affection particulière pour les maîtres de la demi-teinte et de la morbidesse. A ce titre, Ricard, dont il donna naguère, par ailleurs, une excellente traduction, devait lui convenir particulièrement.

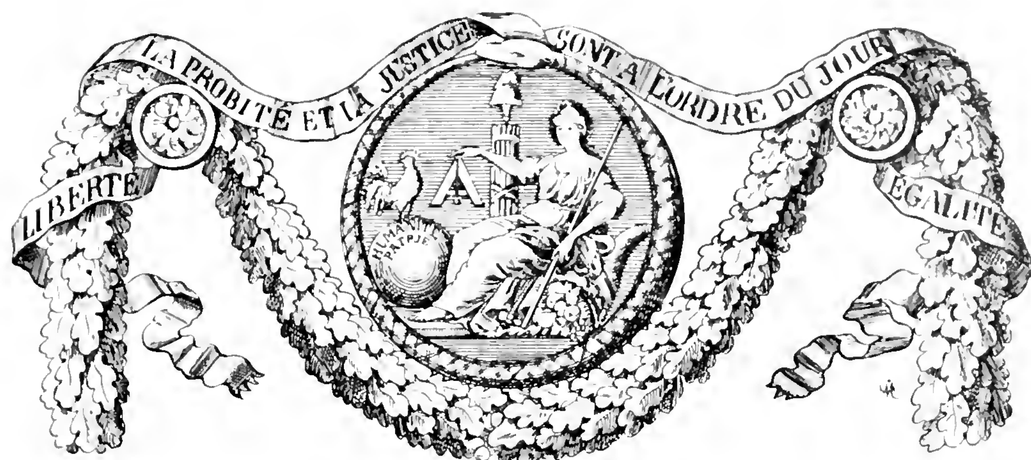
On sait peu de choses de l'histoire du *Portrait de Mme de Calonne*. Signé, mais non daté, il fut peint sans doute à la même époque que l'étude du Luxembourg, datée de 1852, qui montre le modèle à peu près au même âge. Nous ne savons s'il figura à un Salon.

A l'exposition posthume des œuvres de Ricard, à l'École des Beaux-Arts, en 1873, se trouvaient deux portraits de la vicomtesse de C..., nos deux tableaux sans doute. Quoi qu'il en soit, de 1862 à 1872, le portrait, — signalé par Yriarte comme un des chefs-d'œuvre du maître, — resta en possession d'un serviteur de Mme de Calonne, le polonais Zukowsky. Depuis, il a appartenu à la collection Manzi, d'où, soit dit par parenthèse, provient également le Greco entré récemment au Louvre. Notre musée a fait l'acquisition du portrait de Mme de Calonne au prix de 20.000 francs. Ce chiffre, le plus élevé, de beaucoup, qui ait été jusqu'ici payé pour un Ricard, montre suffisamment en quelle estime on tient aujourd'hui un maître dont, il y a quelques années, le nom était inconnu du public et les œuvres cotées à un taux dérisoire.

Marcel NICOLLE







LE PORTRAIT PENDANT LA RÉVOLUTION

De 1789 au Directoire, la vie, en une occasion unique, appelait les artistes hors de leurs ateliers. L'effort nouveau vers l'idéalisme des marbres antiques dut être suspendu : David lui-même, le chef d'école, descendit se mêler aux événements et s'en institua le premier peintre. Le réalisme était la forme d'art véritablement appropriée aux circonstances, qui parlaient assez par elles-mêmes.

Ce réalisme n'eut toutefois le temps de se manifester qu'en de rapides morceaux et sur la feuille volante, en dessins, aquarelles, gravures, qui nous ont conservé entière la fièvre du moment. La peinture n'atteignit à quelque achèvement que dans le portrait, en le limitant d'ordinaire à l'ovale, et en y présentant sans apparat, sur un fond tout uni, simplement la tête et le buste.

C'est là le genre d'art où la Révolution a concentré ses traits les plus saisissants. Qu'on n'y cherche pas les coquetteries de facture ou d'arrangement de l'ère précédente ! L'artiste a souci, avant tout, du caractère de la physionomie. Tant de vitalité curieuse souvent l'y sollicite ! Au fort de la lutte politique, plus ne sera besoin d'une analyse tendue pour pénétrer le moral des individus : de lui-même il se produira au dehors. La Révolution

sera pour l'artiste un véritable cours de dessin expressif. Les types s'accuseront parfois avec une violence qui atteindra à la monstruosité : mieux que jamais ressortiront la variété et le contraste des tempéraments. Des peintres qu'à une autre époque on eût négligés, ou que, la tourmente passée, on oublie, notre intérêt s'y attache, tant la réalité leur a facilité la tâche et d'elle-même a guidé leurs pinceaux !

Il semblerait qu'un laps de temps de cinq années soit un peu court pour entreprendre de déterminer les caractères d'un art. Mais ces années, chargées d'événements, se parcourent par étapes, comme on ferait pour une étendue d'au moins un demi-siècle. La société, pendant leur bref intervalle, avant de retrouver sous le Directoire une apparence d'équilibre durable, revêt une série de physionomies qui communique à l'ensemble des portraits des caractères successifs curieux à noter : on voit ces portraits, en 1791, s'accuser tout différents de ce qu'ils étaient deux années à peine auparavant, et de ce qu'ils vont être en 1793, où il faudra même les envisager doublement, dans le parti des vainqueurs et dans celui des vaincus.

* * *

Aux premières années, la série pressée des événements aurait réveillé les plus somnolents : tout le monde s'intéressait à la vie quotidienne : la curiosité à chaque instant ravivée empêchait qu'on s'ennuyât de vivre. Le vieux régime vermoulu cédait aux assauts, sans plus de résistance que n'en avait opposé la Bastille, qui en quelque sorte le symbolisait. On allait de l'avant, impatient de nouveautés : par bandes allègres, on se portait aux mouvements et aux fêtes populaires. Le succès exaltait les esprits, sans qu'on eût eu encore à s'épouvanter des conséquences. C'était vraiment l'aube d'un jour nouveau qui éclairait tous les visages.

L'exposition de peinture de 1789 est trop contemporaine des premiers événements pour refléter déjà dans ses portraits la physionomie de l'ère qui commence. Le type de l'effigie révolutionnaire ne se dessine pas encore. Le Salon n'est pas démocratisé. Par les personnes dont on y rencontre l'image, il continue d'apparaître une assemblée aristocratique autour du roi et de quelques membres de sa famille, assemblée où ne sont admis, de la classe roturière, que les savants, les gens de lettres et les



JOSEPH BOZE. — MIRABEAU (1789).

D'après la gravure de Beisson.

artistes consacrés. Sans doute, la grande représentation en pied du monarque, en manteau de cour fleurdelisé, envoyée par le peintre d'histoire Callet, est dénommée sur le livret : *Louis XVI, restaurateur de la Liberté ;* on y trouve bien aussi quelque figure de Bailly, le nouveau maire de Paris, par Jean-Laurent Mosnier, et le fameux Latude, de Vestier, désignant triomphalement du doigt la Bastille où commencent à s'abattre les pioches, tandis qu'à côté de lui est reproduite, avec la lettre de cachet qui l'y avait fait incarcérer, l'échelle de corde fabriquée pour son évasion, — dont l'original, nous apprend *l'Année littéraire*, se pouvait même voir à la sortie du Salon, exposé dans la cour du Louvre. Mais c'est là l'unique note révolutionnaire. Le gros du succès appartient aux portraits de S. A. R. la duchesse d'Orléans par Mme Vigée-Lebrun, et de Madame Victoire par Mme Labille-Guyard.

Le Salon suivant, de 1791, donne pleinement la sensation du moment. Il inaugure d'abord pour les arts un régime nouveau : le règlement qui réservait les expositions du Louvre aux seuls membres de l'Académie royale est abrogé. C'est une occasion de se produire au grand jour, pour des artistes qui jouissaient déjà d'une réputation établie, mais qui, comme Ducreux, Boze, Danloux, n'avaient pas cherché ou n'avaient pas réussi à la faire consacrer par leur admission dans la haute assemblée. Une bonne partie des envois est constituée par le portrait, genre plus accessible à la masse des talents, en tout cas d'un placement plus aisé et d'un rapport plus sûr. On le verra même devenir, sous la Terreur, par ce temps d'angoissantes séparations, l'unique gagne-pain de médiocres artistes.

Tout l'intérêt se dirige sur les exposants qui marchent avec les nouvelles idées. Vestier, dont, en 1789, on avait vu la femme et la fille parmi la députation d'épouses et de filles d'artistes, venues déposer sur le bureau de l'Assemblée constituante leurs parures et leurs bijoux, a envoyé les effigies de Sarrette, commandant, et Gossec, lieutenant-maître de la musique de la garde nationale, ce dernier figuré, nous apprend le livret, en train de composer la marche funèbre pour les honneurs aux mânes des citoyens morts dans l'affaire de Nancy.

Tandis que Mme Vigée-Lebrun a prudemment gagné les cours étrangères, Mme Guyard a délibérément mis ses pinceaux au service des révolutionnaires. On annonce son dessein d'exécuter les portraits des principaux



Mme Labille-Guyard. — Robespierre (1791).

Pastel.

membres de l'Assemblée nationale, et, dès ce Salon, la série commence : Adrien Duport, Robespierre, de Beauharnais, Talleyrand, d'Aiguillon, les deux frères Alexandre et Charles de Lameth, Chabroud, Barnave, le prince Victor de Broglie. Elle y a joint une grande effigie de M. de Bauffremont, son morceau capital, « d'une couleur brillante et vigoureuse », plus un Philippe d'Orléans (Philippe-Égalité), « d'une ressemblance parlante ».

Notre curiosité, dans cette énumération, est naturellement attirée par l'image de Robespierre, un pastel que vantent pour sa vérité les critiques du temps, tout en lui reprochant son ton un peu grisâtre. C'est, de l'ambitieux sectaire, le second portrait connu, par ordre chronologique. Le musée Carnavalet possède un Robespierre à vingt-quatre ans, peint à Arras en 1783, par Boilly : document curieux, mais figuration froide, superficielle et dénuée de caractère, où le futur tribun se présente confiné dans l'étroite et obscure vie de province, qui le glace et le fige. Cette fois, le voici à Paris, aux premiers temps de sa fortune publique, mettant en œuvre, après son esprit persuasif, toute son élégance extérieure, dameret, sournois, tel que l'avisée artiste l'avait pu voir circuler parmi les groupes politiques. C'est au sujet de cette peinture qu'elle avait reçu de son modèle, qui volontiers, comme on sait, tournait le madrigal et faisait montre de bel esprit, ces quelques mots, souvent reproduits, mais qu'on ne peut s'abstenir de citer chaque fois qu'il est question de ce portrait, tant ils sont bien faits pour accompagner le geste de petit maître dont le personnage a glissé son tricorne sous son bras :

Paris, 13 février 1791.

On m'a dit que les Grâces voulaient faire mon portrait. Je serais trop indigne d'une telle faveur si je n'en avais senti tout le prix. Cependant, puisqu'un surcroît d'embarras et d'affaires, ou puisqu'un dieu jaloux ne m'a pas permis de leur témoigner jusqu'ici tout mon empressement, il faut que mes excuses précèdent les hommages que je leur dois. Je les prie donc de vouloir bien agréer les unes et de m'indiquer les jours où je pourrais leur présenter les autres.

ROBERSPIERRE (*sic*).

Mme Guyard est donc, cette année, le peintre de portraits le plus en vue. Quatorze départements, raconte-t-on, ceux dont les députés viennent d'être reproduits par elle, lui ont assuré l'assentiment de tous les autres pour qu'il lui soit confié l'exécution d'une image de la famille royale où



LOUIS DAVID. — LE SERMENT DU JEU DE PAUME (1791).

Dessin. — Musée du Louvre.

l'on verra le roi remettant la Constitution au Dauphin. Mais les événements empêchent d'accomplir cette commande, qui fait, en tout cas, grand honneur à son talent.

Parmi les artistes qui, n'étant pas de l'Académie, n'ont encore pu se produire aux Salons du Louvre, il en est deux, au talent, il est vrai, déjà consacré par leur titre de « peintres de la reine », qui vont aussi chercher à se concilier les nouveaux esprits : Joseph Boze et Joseph Ducreux.

Le premier, pour s'y prendre dès le début en peignant en 1789 Mirabeau, et, pour ce Salon, Robespierre, n'en échappera pas moins à la prison, sous la Terreur. Son Mirabeau, debout, vêtu du costume du Tiers-État, n'était pas dénué, dans les traits du visage, comme dans l'attitude et le mouvement de la corpulence, d'un certain accent de vérité réaliste. Sa couleur, surtout dans ses tableaux à l'huile, habituellement sale, jaunâtre, lourde, quoique sans épaisseur, poussait volontiers l'énergie jusqu'à la crudité. Il avait fait une exposition de cette peinture dans son atelier, où, paraît-il, l'affluence fut si grande, qu'on dut poster un factionnaire à la porte. Succès surtout d'actualité. Son Robespierre n'en obtient pas un moindre à ce Salon de 1791, où l'on voit, au bas du tableau, se dérouler une longue feuille de papier sur laquelle des poètes admirateurs de « l'Incorruptible » viennent épancher leur veine dithyrambique. Lequel, de ce Robespierre ou de celui de Mme Guyard, a la préférence du public ? Les *Lettres analytiques* vantent dans le premier « la ressemblance incroyable » : « M. Boze a d'autres portraits assez médiocres, mais ils le seraient davantage qu'on lui devrait toujours de l'estime pour avoir si bien rendu *notre premier homme*, qu'il a vu, à qui il a parlé, dont il a sûrement touché la personne ».

Joseph Ducreux, l'élève de Latour, prendra moins vite que Boze le parti de s'attirer la confiance des triomphateurs du jour ; mais lui, grâce sans doute à la conquérante franchise de son abord, à l'heureuse impression que laisse son entrain naturel, réussira tout à fait et traversera, sinon dans l'aisance, du moins dans la sécurité, voire la faveur, les phases les plus critiques. Fondant ses espérances sur sa vogue passée à la cour, il avait commencé par aller à Londres, avec l'idée de retrouver un emploi lucratif de son talent dans le monde des émigrés. Trompé dans ses calculs, il dut revenir affronter la tourmente révolutionnaire. A ce Salon, qui a lieu

presque au lendemain de son retour, il s'en tient encore à ces têtes d'expression d'après sa propre personne (*le Silence*, un *Homme baillant*...), dont il se faisait une spécialité. Mais aussitôt après, on va le voir consacrer sa vigoureuse décision de facture à fixer les physionomies des plus farouches sectaires [1].

Quant à Danloux, qui figure avec un envoi assez important — sans doute de ces jolies pièces capricieuses, de coloris un peu froid et mince, où se mêlent aux tons verts les gris fins, — il ne prendra plus part aux expositions : il est à la veille d'aller renouveler à Londres la tentative de son confrère : il y réussira et deviendra le portraitiste attitré de l'émigration, et sa touche, jusque là un peu sèche, acquerra, au contact des Reynolds et des Gainsborough, un délicat attendrissement, une fleur de morbidesse, qui vaudra désormais à son art un grand charme de rareté. Il ne reviendra en France qu'en 1801.



THÉROIGNE DE MÉRICOURT (1792).
Portrait au physionotrace. — Musée Carnavalet.

Un élève de David se révèle, Laneuville, dont le succès va durer juste le temps de la Révolution. Son talent froid, sec et étriqué, n'est pas fait pour séduire, mais il a su en tirer parti en le mettant au service des illustrations du jour. Au témoignage des contemporains, il saisissait d'ailleurs avec assez de justesse les caractères. Il a exécuté quelques toiles d'un réel intérêt iconographique : Hérault de Séchelles, Jean Debry, Dubois-Crancé, Quinette, l'ancien boucher Legendre dans sa présidence au jugement de Carrier... C'est lui l'auteur plus que probable de ce Barère à la tribune, qu'on vit, à l'Exposition universelle de 1900, au Pavillon de la Ville de Paris, d'une telle

1. Ces portraits, d'un si haut intérêt pour l'histoire, que nous énoncent les livrets de Salons et le catalogue dressé par Ducreux lui même, sont, malheureusement, égarés aujourd'hui.

vérité d'expression et d'une si trompeuse apparence de style, que l'œuvre était attribuée à David.

Tels sont, dès ce Salon, les six portraitistes attitrés de l'époque. David, naturellement, les domine, et son nom va se rencontrer à toutes les pages de cette étude.

Il y a un caractère commun à tous les portraits, pendant ces entraînants débuts de la Révolution, qui est cette allégresse qui s'est communiquée à toute la société. Les acteurs politiques ont une expression à la fois sereine et réfléchie, qu'accentue encore le développement que donne à leur front leur coiffure ramenée en arrière; ils ont cet air de conviction de prosélytes d'une foi nouvelle que David se disposait à prêter aux héros du *Serment du Jeu de paume*. On connaît par un petit dessin du maître au Louvre, ou par la gravure exécutée d'après ce dessin, le fier ensemble mouvementé que l'œuvre devait présenter, et aussi par les acteurs qui ont pu prendre place dans la grande esquisse, et les figures qui se trouvent dispersées sous forme d'études dans diverses collections, l'émotion presque mystique qui devait se lire sur les physionomies. Tous sous la domination de l'événement qui s'accomplit; l'importance de la décision prise les émouvant selon le tempérament de chacun. Bailly, au centre, monté sur une table, donnant lecture de l'acte constitutionnel; son visage plein de rectitude, entre les deux volutes que lui dessine aux tempes sa perruque; sa bouche grave et austère; de ses yeux, l'un fixe et plein de vie pénétrante, l'autre plus vague, absorbé par la réflexion : classique figure que popularisera la gravure d'Alix d'après Garneray, élève de David, lequel n'a fait cette fois que répéter son maître. Le père Gérard, autre figure d'autant plus populaire qu'elle rappelait les pères de famille de Greuze, offrant une nature de timide bonhomie, que l'audace des autres étonne, mais entraîne. L'abbé Grégoire, la bouche entr'ouverte, le front rayonnant de foi, immobilisé comme sous une inspiration divine. Le profil plein de distinction de Prieur de la Marne, s'éclairant d'un sourire extatique en face de la beauté de l'acte qui s'effectue. Celui de Barère, pas encore le théoricien étroit et sanguinaire, tourné vers le ciel et présentant le dernier froncement d'une inquiétude qui s'en va et laisse place au rayonnement... C'est là, à peu près, le ton général des effigies politiques du temps,

L'enthousiasme étant l'état des esprits, les portraits se ressentent de son influence. La grandiloquence de David est l'écho de l'âme populaire.

Une note du *Journal de Paris* du 29 septembre 1791 raconte qu'au Salon se trouve une œuvre devant laquelle se presse la foule. C'est une toile représentant Mlle d'Orléans occupée à prendre une leçon de harpe, en compagnie de sa sœur Paméla et de sa gouvernante, Mme de Sillery (Mme de Genlis). L'auteur? Giroust, un ci-devant académicien. « Mlle d'Orléans pince de la harpe sur le devant du tableau; Mlle Paméla, vêtue comme une jeune Grecque, ouvre ses cahiers de musique; Mme de Sillery accompagne ». Mais voici que les curieux s'écartent et se détournent du tableau : « C'est Mme de Sillery elle-même, escortée de ses deux élèves qui viennent voir leurs portraits. On ne s'occupe plus que des modèles; elles avaient sur la tête le bonnet de la Liberté[1]! »



Mme Roland.
Miniature — Musée Carnavalet.

Les femmes, en effet, suivent l'entraînement. Elles prennent toute l'allure de quelqu'un qui, au milieu de tant d'événements, doit savoir se tirer d'affaire : puisque les hommes agitent de grandes choses, il convient que les femmes n'aient pas l'air de n'être bonnes à rien. Aussi, paniers, souliers à talons, édifices de chevelure, chapeaux volumineux, tout l'encom-

1. Au même Salon, un second tableau de Giroust (Jean-Antoine-Théodore, 1753-1817), représentant *Sainte Félicité exhortant le dernier de ses fils au martyre*, figurait encore Mme de Genlis, accompagnée de ses trois autres élèves, les garçons. C'est elle-même qui avait indiqué le sujet. Elle y prêtait ses traits à la sainte. Le bourreau lui arrachait un enfant qui était le comte de Beaujolais, auquel elle faisait le geste de montrer le ciel. L'enfant le plus rapproché du cadre était le duc de Chartres (Louis-Philippe); le troisième, reculé dans l'intérieur du tableau, le duc de Montpensier. Le tableau avait été peint en 1789 à Saint-Leu et était destiné à la chapelle du château. — Ces indications émanent de Louis-Philippe lui-même, qui les a données dans une note écrite de sa propre main, publiée au tome III (p. 364) des *Nouvelles Archives de l'art français*. A l'époque où il rédigea cette note, le tableau se trouvait au château de Randan. Sur le cadre, des lettres d'or en reproduisaient exactement les termes.

brant appareil de la mode des dernières années, on s'en est débarrassé. La robe s'est desserrée à la taille et a pris une apparence parfois si négligée qu'on l'appelle *en chemise;* des fichus de gaze soufflée développent la poitrine. Il y a eu comme un vent de folie, un vent révolutionnaire, qui est venu donner sur la pyramidale coiffure et l'a dispersée toute en mèches volantes, que maintient à peine un bout de ruban. Le ruban joue un grand rôle dans la toilette des femmes : il fait voltiger autour d'elles les trois couleurs républicaines, qui sont l'accompagnement forcé de toute production de leur personne en public; une danseuse italienne, la Morichelli, qu'on voit paraître en 1792 sur la scène parisienne et dont le miniaturiste François Dumont nous a laissé l'image (conservée au musée du Louvre), n'avait pas manqué, lorsqu'elle exécutait son pas, d'adjoindre à son costume de « paysanne de Frascati » tout un pavoisement tricolore. Le laisser-aller dans la mise va même jusqu'à l'extravagance, lorsque, comme dans le portrait de Mme Copia par Prud'hon, cet ensemble qui donne aux formes tant d'ampleur est surmonté d'un petit chapeau qui rétrécit la tête. Le naturel, le sans-façon, sont à l'ordre du jour. Une légère pointe de sentimentalisme n'est pas interdite. L'on se fait volontiers représenter par le peintre dans le chez-soi, à la bonne franquette, sans aucune affectation de rien, si ce n'est celle de n'en pas avoir[1].

PROSPER DORBEC

(A suivre.)

1. Mme Roland est de celles qui résument le mieux les caractères généraux de la femme à cette époque : franchise mêlée de sentiment, comme il convient à toute liseuse de Rousseau, et allant jusqu'à la virilité, ampleur de la stature due à la forme des ajustements. Au dire de tous ceux qui, de son temps, ont écrit à son sujet, et d'après la description qu'elle donne d'elle-même dans ses Mémoires, elle était plus séduisante par son expression que par ses traits « Il aurait fallu la peindre, dit l'un, lorsqu'elle éprouvait le sentiment délicieux d'une belle action ». « Mon portrait, déclare-t-elle, a été dessiné plusieurs fois, peint et gravé; aucune de ces imitations ne donne l'idée de ma personne : elle est difficile à saisir parce que j'ai plus d'âme que de figure » Le meilleur portrait semble être le simple petit profil, obtenu par le procédé du physionotrace de Chrétien, qui la représente les cheveux dénoués retombant en larges boucles sur le cou et surmontée du bonnet à la mode aux premières années de la Révolution; c'est celui qui se rapproche le plus de la description où elle cherche à expliquer le charme de ses traits : « Aucun n'est régulier, tous plaisent; la bouche est un peu grande; on en voit mille de plus jolies, pas une n'a le sourire plus tendre et plus séducteur. L'œil, au contraire, n'est pas fort grand; son iris est d'un gris châtain, mais placé à fleur de tête; le regard ouvert, franc, vif et doux, couronné d'un sourcil brun, comme les cheveux, et bien dessiné... Le nez me faisait quelque peine, je le trouvais un peu gros par le bout... » Et elle se hâte d'ajouter : « Cependant, considéré dans l'ensemble, et surtout de profil, il ne gâtait rien au reste »....

ARTISTES CONTEMPORAINS

ERNEST HÉBERT

NOTES ET IMPRESSIONS[1]



ÉTUDE.

Les artistes seuls survivent à la cohue contemporaine qui impriment leur marque sur leurs œuvres en exprimant la vie, hommes ou paysages, à travers leur tempérament personnel. Et, parmi les peintres qui furent la gloire du XIX[e] siècle — et honorent encore ce siècle naissant — je n'en sais pas dont on puisse dire plus justement que de ce très noble artiste, Ernest Hébert, qu'il suffit d'apercevoir une de ses œuvres pour deviner l'auteur de cette œuvre et de sentir que le peintre des regards, des âmes, des pensées, du charme féminin de la poésie profonde, mélancolique et humaine, a passé par là.

Et où donc Hébert a-t-il pris ce charme, ce *nescio quid* qui n'est qu'à

1. Second et dernier article. Voir la *Revue*, t. XX, p. 301. — M. E. Hébert, avec un respect pour Paul Delaroche qui fait honneur à son propre caractère et qui est bien digne de lui, rectifie l'anecdote relative à la proclamation des prix de Rome. En arrivant dans la salle des séances publiques, avec ses

lui, cette poésie entourant sa peinture d'un « au-delà » mystérieux et attirant ? Les Goncourt, qui ont noté dans leur *Journal* Hébert peignant le portrait de la princesse Mathilde « avec des pinceaux fins, fins », rapportent un propos du maître, assurant que sa vocation n'était pas venue de ses visites au musée de Grenoble, de la contemplation, par exemple, du splendide *Saint Bonaventure* de Rubens, mais tout simplement du spectacle des ruisseaux du pays natal, aux tons doux et lisses, avec l'ondulation verte des herbes et le fond gris ou jaune des cailloux. « Cette transparence des choses aquatiques », ce fut « son miroir d'idéal », et, en vérité, le mystère exquis de l'œuvre d'Hébert, on le retrouve dans ce vert, cette lumière noyée. Sa Muse, c'est l'Ophélie shakspearienne.

J'ai toujours aimé et admiré ce grand séducteur qui attirait notre jeunesse vers les Cervaroles aux grands yeux cernés, mirant leurs pâleurs douces comme des fleurs de magnolias en quelque fontaine claire, au bord des puits humides et moussus ou des ruisseaux ourlés d'iris. Il y a, dans ces figures féminines, les Pasqua Maria ou les Rosa Nera, les Fievaroles ou les filles d'Alvito, cette incomparable grâce que le peintre de la femme donne à ses portraits, que ce soit la princesse Clotilde aux yeux tristes, la princesse Mathilde, superbe en son épanouissement éclatant et classique, ou ces derniers portraits, d'une dimension plus restreinte, jeunes filles blondes se détachant sur quelque fond sombre ou exquises brunes, comme le portrait de femme du Salon de 1900, que M. Leygues et M. Roujon eussent voulu voir au Louvre.

camarades grands prix de l'année, Ernest Hébert reçut le programme de la séance, où il vit avec chagrin que le nom de David d'Angers avait été supprimé pour laisser seul celui de Paul Delaroche à côté du nom du candidat. Très troublé, Hébert ne savait que résoudre. Le temps passait, l'Institut avait fait son entrée. La séance allait s'ouvrir. Alors, secoué par l'horreur de l'involontaire ingratitude qu'on allait lui faire commettre, le jeune homme se leva et alla exposer son état d'angoisse au secrétaire perpétuel, M. Quatremère de Quincy, assis à la gauche du président, lequel, raconte M. Hébert, accueillit fort bien sa prière et promit, en serrant la main du lauréat, que justice serait rendue à qui de droit.

Hébert retourna donc à sa place, très rassuré d'un côté, un peu inquiet de l'autre, car il devait de la reconnaissance à ses deux maîtres. Mais voilà qu'au moment où le président allait appeler les grands prix, un huissier s'approche d'Ernest Hébert et lui glisse à l'oreille : « *Monsieur Delaroche vous fait dire d'aller embrasser Monsieur David d'Angers le premier.* »

« Vous pouvez, me disait Hébert lui-même, vous figurer quelle joie cette communication m'a causée et quelle reconnaissance j'en ai toujours conservée à M. Delaroche qui, sans que je l'en eusse averti, avait deviné mon embarras, mon battement de cœur entre mes deux maîtres. »

L'anecdote valait d'être nettement établie. Elle honore, à la fois, le maître disparu et celui qui, toujours jeune, se souvient.

On pourrait, avec les portraits d'Hébert, composer un délicieux livre de beauté. Et son œuvre témoignera, devant l'avenir, de toute la grâce de

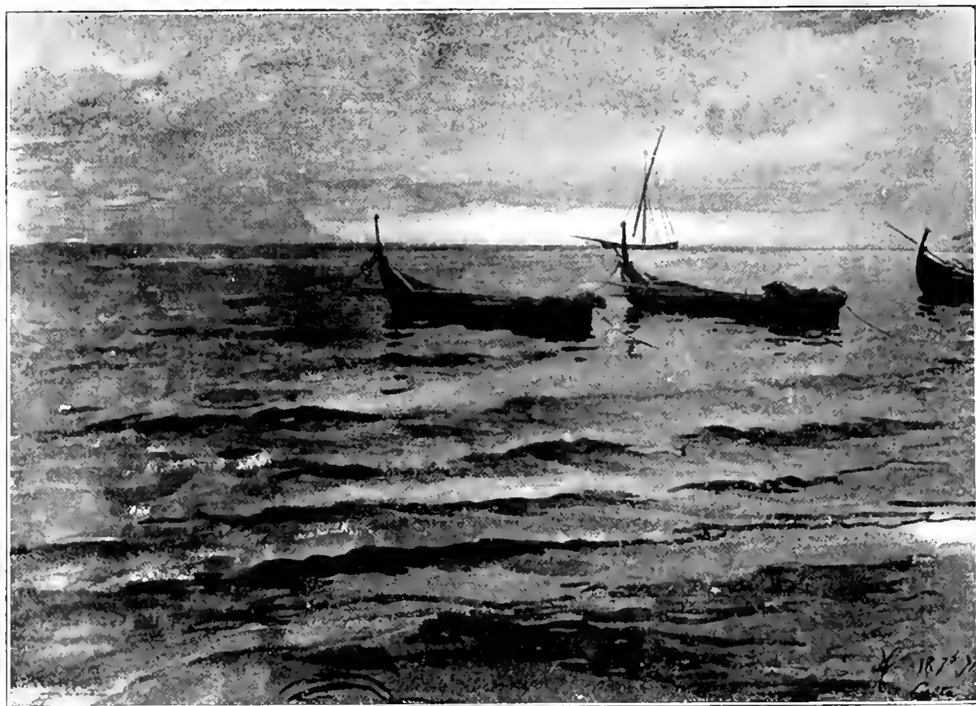


Portrait de Charles Gounod (Rome, 1869).

Dessin aux crayons noir et blanc.

ces femmes de notre temps, dont il n'a pas seulement exprimé les splendeurs, l'attrait de la carnation et de l'élégance, comme un Reynolds ou un Gainsborough, mais la pensée encore, l'espèce d'inquiétude et de songerie, la mélancolie même dans le triomphe et l'éclat des belles années, de la

femme moderne quand elle n'est pas seulement la figurante de salon et la poupée décorative du high-life. Cet attrait, cette mélancolie, cette grâce, et — avec lui il faut toujours répéter le mot — ce mystère, ce charme pensif, Hébert les a résumés dans les deux portraits qui lui tiennent au cœur et qui sont des chefs-d'œuvre : le portrait de sa mère et celui de



GAETE (1871).
Aquarelle.

Mme Hébert. L'artiste a mis en ces maîtresses pages, à des années de distance, toute son âme, cette âme qu'il fait, encore une fois, passer dans les prunelles profondes, vraiment songeuses et vivantes de ses modèles. « Il ne manquerait plus que cela, me disait-il de sa voix charmeuse, qu'un peintre ne réussît pas le portrait de sa mère ! »

Et quoi de plus puissamment délicieux que le portrait de Mme Hébert, superbe dans tout l'éclat de sa beauté, se détachant sur un paysage empreint de toute la poésie d'un bois sacré ou d'un *lucus* antique ?



Ernest Hébert — Le Matin et le Soir de la vie

C'est par le menu, œuvre par œuvre, que je voudrais, qu'il faudrait étudier l'existence laborieuse d'un tel maître. L'ancien directeur de l'École de Rome, qui, épris d'originalité pour son propre compte, laissait aux pensionnaires la liberté de développer sans entraves leurs facultés, leur originalité, semble lui-même un de ces peintres de la grande époque italienne dont la vie, contée par quelque contemporain, a sa légende, légende de travail et de succès. On dirait, bien qu'il ait eu des maîtres, qu'il s'est formé lui-même et seul. Et, en effet, à l'atelier de Paul Delaroche ou à l'atelier de David d'Angers, comme en cette Villa Médicis qu'il devait diriger après y avoir étudié, il a déjà, je le répète, il a toujours, invinciblement sa personnalité. Il échappe à toute catégorie. Il est *Hébert* et signe des *Hébert* dès qu'il débute. Telle peinture de son adolescence — un intérieur de famille — a, non pas seulement à l'état embryonnaire, mais en toute réalité, les qualités que l'avenir respectueux saluera dans le maître. Il a déjà deviné là, proclamé, affirmé son art personnel.

Et, jusqu'à la fin, il restera fidèle au précepte que lui donnera Jules Dupré : « Ne mettez jamais votre sentiment au régime ». Il sera dédaigneux du succès immédiat, fidèle à son rêve, méprisant l'argent, l'âme et le cœur aussi hauts que l'esprit.

Dis-moi qui tu aimes, et je te dirai qui tu es. Jules Dupré écrit de l'Isle-Adam à Hébert, qui est alors à la Cervara (28 septembre 1857) :

..... J'aurais bien voulu, mon cher Hébert, aller vous dire ou vous êtes tout ce que je vous écris ici, mais impossible de bouger en ce moment. J'attendrai donc votre retour, et, si vous refaites un voyage dans ce beau pays qui est devenu presque le vôtre, je tâcherai de vous y accompagner. Adieu, mon ami, travaillez avec courage, *ne mettez jamais votre sentiment au régime*, recommencez bravement quand vous n'êtes pas content et sachez attendre avec patience la fin d'un tableau, comme l'on attend la maturité d'un fruit si l'on veut en avoir toute la saveur.

Merci de votre excellente lettre, je suis profondément touché et fier de la confiance que vous avez dans mes conseils. Ayez la même confiance dans mon attachement et croyez au vif intérêt que je prendrai toujours à votre travail et à tout ce qui pourra vous toucher. Je vous embrasse de tout mon cœur.

J. DUPRÉ.

Quelques années plus tard, ce n'est plus le maître peintre qui donne à Hébert ses admirables conseils, c'est un maître musicien qui fait part de ses projets à son ancien compagnon de Rome, à son ami de toujours.

Gounod est en Provence (28 mars 1863). Il écrit *Mireille*. Il pense à « son peintre » :

Mon cher petit peintre bien aimé,

Je serais très loin de mon propre cœur si je n'étais pas souvent près de toi ; mais les conditions de notre existence ici-bas s'opposant à cette pénétration réciproque des âmes, malgré la distance, force est de se servir de la poste pour s'édifier à ce sujet. Je viens donc te serrer la main au moyen de ce petit bout de lettre, qui, plus heureux que ton vieux musicien, franchira le seuil de ce cher atelier où nous avons tant de fois devisé sur le passé, le présent et l'avenir.

Je suis en Provence : c'est la Provence qui a remplacé définitivement cette Italie que nous aimons tant et où m'emportait une si vive et déjà vieille passion. Mais *Mireille* et son auteur m'ont arrêté en chemin, et ce pays, que je comptais seulement traverser, est devenu mon collaborateur naturel et clairement indiqué par le théâtre des scènes que j'y viens étudier et traduire. Assurément, tu connais la Provence, et depuis longtemps : je ne me lancerai donc pas dans des frais d'éloges ou de descriptions superflus. Quand le mistral ne souffle pas, le lieu que j'habite est un Paradis. Je suis à vingt minutes de montagnes qui cachent dans leurs plis les plus délicieux vallons : le ciel, tu le connais et nous le connaissons : enfin, la Provence est l'Italie française, et je dirai même qu'il y a des coins où l'impression est encore plus grecque qu'italienne. Cette profusion d'oliviers, de thym, de romarin, de lavande, me mène involontairement à Athènes et au mont Hymette : c'est un ensemble de tons et de senteurs enivrant. Ma femme m'a donné de tes nouvelles. Je sais que tu as été réentendre notre *Faust*, que ma chère Anna a passé dans ton atelier une heure charmante dont je prends ma part ; que tu as offert de m'illustrer Marguerite rétrospectivement, de même que tu veux illustrer *Mireille*, qui est sûre ainsi de sa célébrité ! Je sais tout cela, et je te remercie de tout cela. Me voilà ton débiteur pour longtemps, mais je ne me préoccupe pas de ma dette, sûr que l'amitié profonde n'est jamais insolvable.

Mistral est une délicieuse nature, saine, digne, simple et vraie, que tu aimeras beaucoup. Je lui ai promis de vous faire vous connaître cet hiver.

Je te quitte, mon bon cher ami, pour vaquer à d'autres devoirs de correspondance et à cette *Mireille* que je fais beaucoup pour toi. Si tu as deux lignes à me consacrer, porte-les à ma femme, qui me les fera parvenir. Rappelle-moi au charmant souvenir de ton heureuse mère et crois à ma fidèle et crâne amitié.

Ton

GOUNOD.

A travers ces deux lettres, je retrouve Hébert. Il est bien le peintre de Marguerite et de Mireille, de cette *Mireille* que Gounod fait « beaucoup » — mettons « un peu » — pour lui. Il est bien aussi l'artiste dont parle Dupré et qui attend « la fin d'un tableau comme l'on attend la

maturité d'un fruit ». Hébert a l'inspiration à la fois et la patience. Avec quelle fièvre et quel acharnement, à la Villa Médicis, il travaillait à ces œuvres qui rendirent son nom immortel !

III

Sur la tour de la Villa, dans le vent qui fouettait ses cheveux, devant le ciel orageux, par les couchers de soleil ensanglantés d'octobre, Hébert peignait cette figure de *Roma Sdegnata*, Rome indignée de la barbarie qui l'outrage sous prétexte de progrès, Rome terrible et douloureuse, belle figure dramatique au masque de tragédienne antique, le front couronné d'or, brune, superbe, le regard foudroyant, profilant ses voiles de deuil sur le paysage d'automne, sur la vue lointaine de Saint-Pierre et appuyant son bras, d'un pur dessin de statue parfaite, sur le marbre où apparait la Louve romaine. Œuvre d'un grand peintre qui est un grand poète, la *Roma Sdegnata*, que le maître garde jalousement dans son atelier, sera un jour un des ornements, une des fiertés du Louvre.



Mme Hollander (1877).

A la Villa encore, dans son atelier du rez-de-chaussée donnant sur

le jardin, petit atelier de sculpteur dont personne ne voulait, là, près du bastion, de l'escalier menant au chemin de ronde, avec une vue sur la Villa Borghèse, il travailla pendant six années devant cet admirable fond du Bosco, passant de la belle jeune fille tenant un pavot, qu'il intitule *Fleur d'oubli*, au *Sommeil de Jésus*, qui a toute la tendresse des maîtres les plus exquis, avec le geste abandonné du *Bambino;* puis à *la Sultane*, qui date de la fin de son séjour à Rome, figure étincelante de couleur, parée des émeraudes de la duchesse d'Ossuna, délicieuse en son vêtement de soie rose nouée d'une ceinture verte, et au fond de la pénombre vous suivant de ses yeux profonds.

Et les figures inoubliables se succédaient en ces heures de production inlassée. *La Muse populaire* jouant de la mandoline avec son collier de jais ; *Dalila*, maigre et séduisante; *la Tzigane*, bohémienne aux lèvres charmes, délicatement ourlées ; *Ophélie*, muse du Nord, blonde et parée de volubilis, datent de ce cher séjour à Rome, — cette Rome qu'il retrouve en travaillant à côté d'une esquisse de Joseph Blanc, représentant le château Saint-Ange, fine et argentée comme un Corot.

A Rome, Hébert avait fait peu de portraits, préférant les tableaux, les figures idéales, allant plutôt à des Cervarolles qu'aux grandes dames. Comme autrefois la princesse de Beauvau, il avait peint la princesse de Witgenstein sur la prière de Listz et pour Listz, la duchesse d'Ossuna pour elle-même, car elle était très belle. Mais les portraits, ces délicieux portraits de femmes, d'une jeunesse et d'un charme inexprimables, c'est à Paris qu'il devait les signer, et la liste de ces maîtresses œuvres, d'une morbidesse attirante, serait longue, depuis *Mlle de R...* drapée de blanc, tenant une violette, fleur de printemps, jusqu'à la *Comtesse Greffulhe*, Diane avec le croissant aux cheveux, les épaules d'une rare suavité de dessin émergeant d'une chlamyde de mousseline ornée d'un œillet; telle jeune femme brune, penchée, pensive, une perle sur sa poitrine juvénile, une écharpe sur sa robe rose — un chef-d'œuvre; et tous ces portraits qui, au Salon, témoignent d'une jeunesse et d'une vigueur admirables, attirant tout aussitôt les regards et faisant dire : « Voilà les Hébert ! »

Hébert a peint peu de portraits d'hommes. C'est le poète de la femme. Tel portrait de Laurent Pichat, en pied, élégant et sobre, est un chef-

La Vierge de la Tronche (1872).

d'œuvre. En pleine fièvre, malade, le peintre de *Roma Sdegnata* avait peint son propre portrait pour les Uffizi : il se serait immortalisé lui-même par cette maîtresse page s'il avait eu besoin de léguer son effigie à la postérité.

Les traits sont superbes et il est toujours, avec les cheveux blanchis, le pensif et poëtique artiste que dessine Paul Delaroche en un portrait très serré, l'œil profond, l'ombre d'une chevelure puissante sur un front



Décoration pour l'abside du Panthéon (1882).
D'après la peinture du musée de Grenoble.

admirablement modelé, portrait que conserve Ernest Hébert comme un précieux témoignage d'amitié de l'homme qui fut son maître. De cette toile remarquable, de ce portrait d'Hébert par Paul Delaroche, Pirodon a publié autrefois dans *l'Artiste* un excellent fac-similé lithographique qui en rend bien le caractère.

Et, aussi vigoureux, aussi acharné dans son labeur que lorsque Paul Delaroche le prit pour modèle, Ernest Hébert travaille dans son atelier du boulevard de Rochechouart, comme en son *studio* de la Villa, évoquant délicieusement ses souvenirs entre deux touches, coloriste, encore une

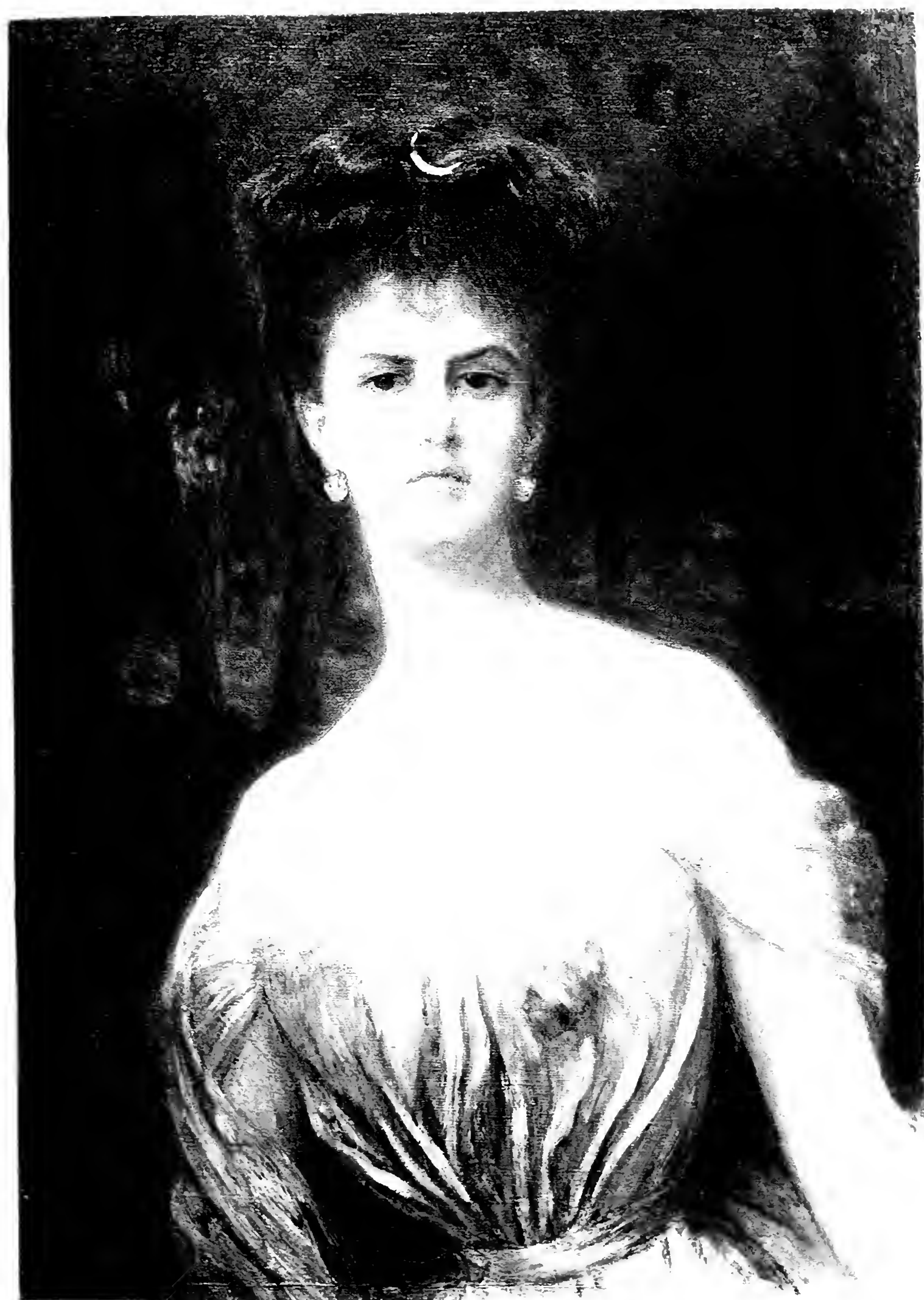
fois, par la parole comme par la palette, et souriant sous le regard et les soins d'une compagne dévouée à sa gloire.

Une heure passée dans son atelier équivaut à un voyage au pays des souvenirs. L'image des disparus reparaît dans les propos, et, — je ne saurais trop le redire, — Hébert cause comme il peint, il ressuscite d'un trait les amis d'autrefois. Et, en ouvrant les cartons où reposent les croquis, les écrits au crayon, les photographies des tableaux d'autrefois, c'est toute une vie d'art, de labeur acharné, consciencieuses recherches, subordination à la nature (à la nature étudiée dans son charme), qui reparaît, comme page à page, pas à pas. Que de figures dessinées — madones ou jolies filles — pour arriver à la figure peinte du tableau! Quelles admirables études de paysages, de masses d'arbres, de feuillages, de troncs caressés du soleil, d'horizons baignés de lumières, enveloppés d'ombres. C'est l'Italie qui réapparaît là, et Ernest Hébert paysagiste est aussi émouvant qu'Hébert peintre de la nature humaine.



Étude pour « Roma Sdegnata » (1900).
Dessin aux crayons noir et blanc.

Et ils sont nombreux, ces cartons emplis de dessins de toute sorte,



que Mme Hébert ouvre avec une joie visible, comme pour révéler un Hébert multiple, varié, inattendu. Toujours, partout, inlassable, et faisant de son travail de la joie, Hébert a poursuivi la mystérieuse Cybèle. Une Cybèle charmeuse, car il n'oublie pas le précepte du cher Jules Dupré : « L'art, c'est le choix ».

Puis les anecdotes arrivent au cours de ces recherches à travers le passé. Voici une fillette, de huit ou dix ans, assise sur la fenêtre d'un logis attristé qui ressemble fort à une prison :

— Et c'est une prison, en effet, nous dit le maître. Souvenirs des tableaux faits à San Germano alors qu'il était là avec Imer, dans la recherche de sensations tirées de la nature même. Voici des jeunes filles des environs de San Germano vendant, un samedi, les balles de foin ramassées par elles. Tableau vu de la fenêtre de mon auberge, le matin, en me levant. C'est la nature aussi qui m'a donné le sujet de cette autre toile, la petite fille assise sur la fenêtre grillée de la prison, où est enfermée sa mère qu'on aperçoit dans l'ombre, à travers les barreaux. Par hasard, en errant dans les rues de la petite ville, je suis arrivé sur une *piazzetta* et j'ai vu ce spectacle navrant, dont j'ai fait un tableau qui m'a retenu tout un hiver dans San Germano. Il m'a été acheté par mes bons amis, M. et Mme Chevreux.

Mais ce qu'Hébert ne dit pas, c'est que la fillette de San Germano eut, sur le prix du tableau, de quoi secourir la prisonnière coupable d'avoir insulté un carabinier ou un sbire.

— Et ce fut là le commencement de mes efforts dans le sens de la recherche des impressions directement tirées de la nature. Depuis, je suis resté fidèle à cette méthode, à ce devoir !

Ainsi il parle du passé, de Regnault, de sa première direction de l'École de Rome, où il retrouvait, chez ses élèves, l'enthousiasme de sa propre jeunesse (deux fois il fut directeur de l'Académie de France, de 1867 à 1873 d'abord, de 1885 à 1891 ensuite, — et la Villa Médicis lui sembla très différente de ce qu'elle avait été jadis). Respectueux et fidèle, le vieux peintre glorieux dit « *Monsieur* Delaroche », en parlant de son maître. Il est musicien et poète, indulgent et exquis, il n'a d'intransigeance que lorsqu'il s'agit de l'art, l'art immortel et sacré.

Peintre des âmes, disais-je, il est le peintre des âmes parce que

lui-même est une âme délicate et profonde, égale à son esprit supérieur.

Tout le caractère artistique et moral d'Ernest Hébert se résume dans la pensée qui le fit, avec une sorte de joie patiente, travailler à ce chef-d'œuvre, la Madone qu'il tenait à offrir à l'église de la Tronche. Il voulait que la petite église où sa mère avait prié, l'humble église de son pays natal, possédât du moins un chef-d'œuvre. C'était aussi un *ex-voto* à *la Délivrance*. l'invasion de 1870-1871 s'étant arrêtée à trois kilomètres de son village. Et, avec une abnégation admirable, une foi, un labeur particulièrement doux dans sa continuité voulue, Hébert acheva cette inoubliable figure dont le regard de bonté tombe comme une caresse sur celui qui contemple l'apparition — vision d'une idéalité charmante. La ville de Grenoble, qui sait le prix d'une telle œuvre, fit offrir à Hébert de prendre, à la muraille de la Tronche, la Madone, pour lui donner, dans le Musée Municipal, une place d'honneur. Elle énuméra des considérations bien faites d'ordinaire pour toucher un artiste. A Grenoble, l'œuvre, mise en valeur, serait vue du plus grand nombre. Au lieu de se détourner de leur route pour la chercher dans la petite église, les amateurs la trouveraient, bien éclairée et bien présentée, dans la plus belle salle de la galerie. Il s'agissait, en outre, d'un gros prix d'achat. Ernest Hébert répondit et, je le répète, il est là tout entier : « Je n'ai peint cette Madone ni pour le profit ni pour l'honneur ». C'est un acte de piété filiale, une sorte d'acte de foi de ce délicieux « Parisien d'Italie », adorant le monde et le théâtre, mais lorsqu'il travaille à quelque figure géante pour le Panthéon, ou lorsqu'il s'enferme avec sa vision virginale, oubliant tout, seul avec son œuvre, comme Fra Angelico peignant ses figures de rêve sur les blanches murailles de son couvent.

Au Salon dernier, une de ses œuvres préférées attirait l'attention des délicats : c'est *l'Addolorata*, la mère inquiète pour la frêle vie de son enfant, le serrant contre son sein avec une tendresse passionnée, dans la pénombre inquiétante d'un paysage assombri. Maîtresse page que fit Hébert avec amour, en son petit jardin de Rome, sous les chênes verts, dans le calme de la Villa. Une œuvre de choix, une de ces œuvres avec lesquelles l'artiste vit durant des mois, enchaîné par sa vision même, la vision qu'il immortalise.

— A Rome, me disait l'auteur de *l'Addolorata*, je faisais des tableaux

et pas de portraits. En vingt-cinq ans, j'en ai fait deux ou trois et c'est tout. Je travaillais pour moi.

Et, jeune ou vieux (si l'on peut lui appliquer ce mot), il n'a jamais travaillé que pour lui-même. Un autre maître sincère, M. Lhermitte, à qui je parlais d'Hébert, me répondait : « On le regarde. Le corps disparaît. On ne voit que la flamme du regard. C'est une âme qui marche ».

Heure par heure, année par année, l'historien d'art qui étudierait la vie d'Ernest Hébert écrirait la biographie d'un des plus purs et des plus indiscutables artistes de ce temps. Je n'ai voulu, en évoquant ces souvenirs, que lui apporter aujourd'hui mon hommage, lui donner le salut amicalement respectueux d'une admiration qui date de mes vingt ans et que les années n'ont fait que rendre et plus profonde à la fois et plus haute, en y ajoutant l'affection et le dévouement.

Lorsqu'il s'agit naguère de désigner, pour le prix Osiris de cent mille francs, l'homme qui avait le plus honoré son art, chaque section de l'Institut présenta son candidat. L'Académie des Beaux-Arts, unanimement et d'acclamation, vota pour l'auteur de tant de chefs-d'œuvres, présenta ce nom : Ernest Hébert.

Je suis bien certain que le maître, qui ne songeait guère au prix en lui-même, fut touché au cœur par cette manifestation spontanée, sans hésitation, sans réticence, de confrères et d'émules, proclamant à la face du monde sa maîtrise, son autorité, sa supériorité et sa gloire :

L'honneur sans plus du vert laurier m'agrée,

disait Ronsard. C'est le laurier d'or qu'en acclamant Hébert, ses admirateurs ont posé sur la neige sans tache de ses cheveux blancs.

JULES CLARETIE



LE PORT DE ROUEN

LITHOGRAPHIE ORIGINALE DE M. L. ALLEAUME



C'EST la seconde fois que la *Revue* a l'occasion de publier une vue du port de Rouen.

D'abord, ce fut une lumineuse eau-forte d'Auguste Lepère. On y voyait un quai grouillant et coloré, et tout au fond, derrière la tache noire d'une coque de navire, les tours et la flèche de la cathédrale, se découpant en clarté sur un ciel chargé de petits nuages et rayé de soleil.

Aujourd'hui, la lithographie de M. Ludovic Alleaume nous donne un accord davantage assourdi. La nuit enveloppe le quai silencieux; les remorqueurs amarrés ont allumé leurs feux de position; au fond se dresse le rocher de Bon-Secours et plus près, au delà du fleuve aux reflets changeants, ces mêmes tours de la cathédrale se découpent en masse sombre sur le ciel où monte une lune pâle.

On n'a pas oublié la « fantaisie » avec laquelle M. L. Alleaume débuta ici-même — *Phalène et feux-follets*[1] —; la planche que voici, avec son effet très simple et très juste, montre assez que l'élégant artiste n'est pas moins maître de son crayon, qu'il s'agisse de traduire les spectacles de la nature ou d'interpréter les fantaisies de son imagination.

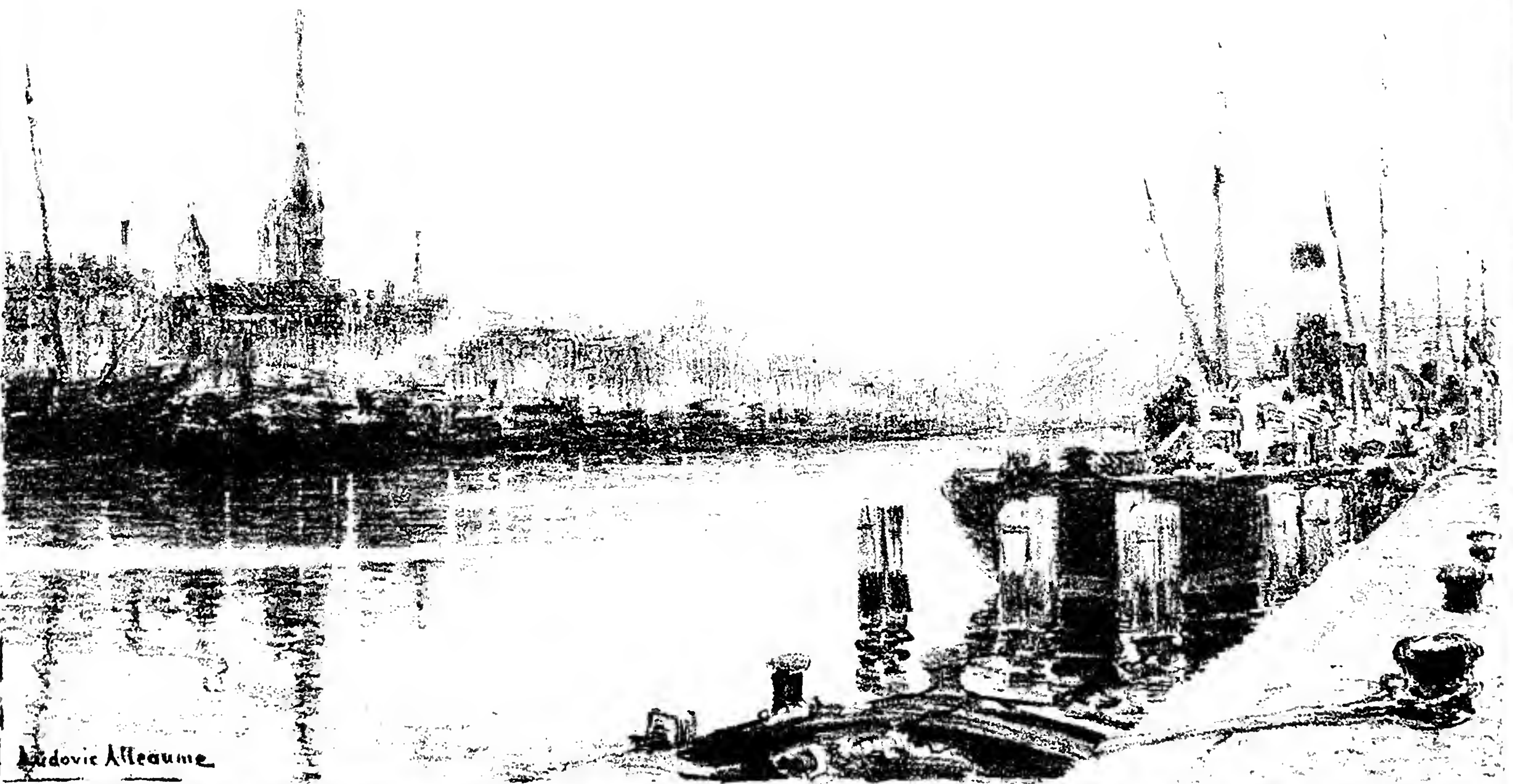
R. G.

1. Voir la *Revue*, t. XV, p. 215.

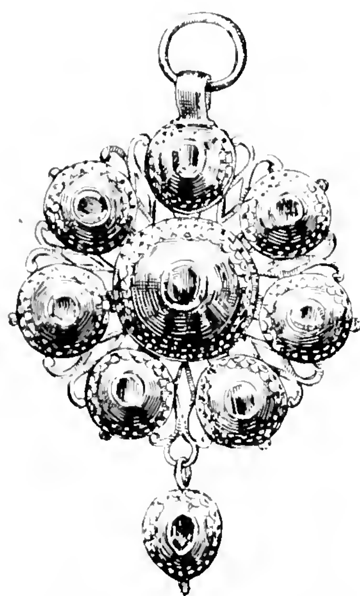
LE PORT DE ROUEN

Lithographie originale en couleurs de M. L. ALLEAUME

Revue de l'Art ancien et moderne


Ludovic Alleaume

LES BIJOUX POPULAIRES FRANÇAIS



Rose-pendeloque auvergnate.
Collection P. Bosch.

Jusqu'au milieu du siècle dernier, les paysannes et les ouvrières des provinces françaises ont porté de modestes bijoux d'or et d'argent, d'une valeur vénale assez mince, mais charmants de forme et de décor.

Ces menus joyaux ont cédé la place, presque partout, à l'orfèvrerie de pacotille fabriquée à Paris, en Suisse ou en Allemagne. Leur disparition a été si complète, qu'il ne reste pour ainsi dire aucune trace d'une industrie jadis florissante. Les collectionneurs eux-mêmes, d'ordinaire mieux avisés, n'ont pas songé à sauver du creuset ces jolis objets, ni les érudits locaux à en fixer par la gravure les formes prêtes à s'effacer[1]. Il a fallu l'occasion d'un groupement temporaire à l'Exposition d'art rustique, au Pavillon de Marsan, pour attirer l'attention sur leurs modèles simples et logiques, et pour révéler des centres d'orfèvrerie régionale insoupçonnés[2].

Certes, nous ne les connaissons pas tous. Cette première enquête a porté sur un trop petit nombre d'objets, et s'est trop fâcheusement res-

1. Voici, à notre connaissance, les seules notices publiées sur le sujet ; la plupart n'ont que quelques lignes : Gelin, *Coiffes et bijoux poitevins* (Ligugé, 1899) ; Bost, *l'Exposition de Lasalle* (*Bulletin du Club cévenol*, janvier 1902) ; Müller, *Quelques mots d'ethnographie alpine* (*Revue des Alpes dauphinoises*, décembre 1904) ; Thiollier, *les Œuvres des orfèvres du Puy* (*Congrès archéologique de France*, 1905) ; H. Clouzot, *Bijoux poitevins et vendéens* (*l'Art décoratif*, octobre 1906).

2. Voir le *Bulletin de l'Art ancien et moderne*, n° 319, p. 292.

sentie d'abstentions regrettables, pour autoriser un classement définitif. Mais elle a permis d'éliminer certaines formes qui reparaissent dans plusieurs régions avec une fâcheuse banalité, telles que les croix Jeannette ou les tours-de-cou à trois plaques, et ces bijoux d'importation mis à l'écart, on a pu isoler quelques types originaux et autochtones.



SAINT-ESPRIT AUVERGNAT.
Collection de Mme Raoul Alher.

Chose digne de remarque, comme pour la pierre et pour le bois, la dépendance de la forme envers la matière semble avoir présidé à la répartition des modèles. Les deux régions où l'on retrouve les dessins les plus ouvragés, les reliefs les plus accentués, l'Auvergne et la Normandie, furent réputées l'une et l'autre pour leurs gemmes.

Grenats, opales, rubis (spinelles), zircons, saphirs (corindons), abondaient dans les laves poreuses du massif central. Les saphirs du Puy étaient fameux au XIIIe siècle. Ils figuraient parmi les diamants de la couronne, et une inscription de Notre-Dame du Puy célébrait :

Lapides ut in India
Pretiosi in Vellavia.



SAINT-ESPRIT AUVERGNAT.
Collection de Mme Raoul Alher.

Les orfèvres auvergnats ne pouvaient manquer de mettre à profit ces richesses naturelles ? Voyez leurs bijoux ! Ce ne sont que cabochons de toutes couleurs dans de larges et hautes sertissures, comme sur les ouvrages byzantins. Leurs jolis pendants en forme de roses se réduisent à un cercle de huit grosses gemmes autour d'un noyau central. Leurs Saint-Esprits — les plus originales des parures dans leur ressemblance si vague avec une colombe — ne sont qu'un assemblage de

quatre cabochons en croix. Hormis les pierres, le joyau n'a pour ainsi dire pas de corps. Il serait lourd s'il n'avait pour s'alléger ces gracieux pampilles en forme de gourdes, qui sont une des caractéristiques de la bijouterie populaire en Auvergne.

L'émail en est une autre.

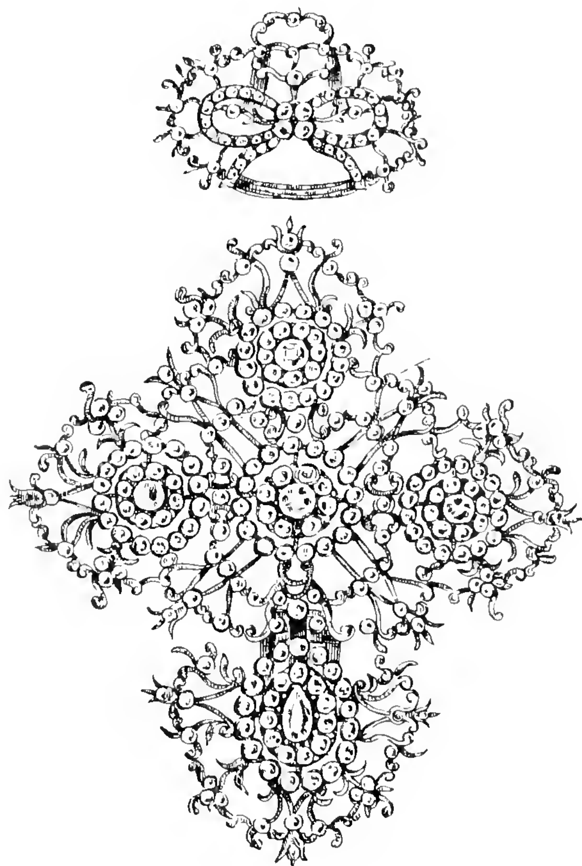
Ce n'est, en effet, que dans le Velay qu'a persisté jusqu'au milieu du XIXe siècle ce vieil art de l'émaillerie, pratiqué au moyen âge non seulement à Limoges, mais encore dans la France entière. Les orfèvres arvernes l'employaient pour les Saint-Esprits, les chatons de bagues, et surtout pour les croix, le bijou rustique par excellence. Mais ces modestes émaux, où domine le bleu, avec de légères touches de blanc et de rouge, ne sont pas, comme on pourrait le croire, champlevés. Le procédé eût entraîné une trop grande dépense de matière précieuse. Le bijoutier se contentait de minces plaques d'or repoussé. La matrice réservait les parties pleines où le métal devait apparaître, en même temps que les creux destinés à recevoir l'émail. Les croix, qui devaient être vues sur chaque face, étaient faites de deux plaques émaillées séparément et réunies par la soudure.



SAINT-ESPRIT NORMAND.
Collection du comte Ch. de Beaumont.

La Normandie, moins riche en pierres précieuses, avait cependant ses diamants d'Alençon (quartz hyalin cristallisé), dont la taille, à la fin du XVIIIe siècle, n'occupait plus que deux lapidaires, après avoir connu un débit florissant. Ce sont ces cailloux, de couleur enfumée, remplacés de bonne heure par le strass, qui prêtent leur éclat à la parure normande. Taillés en cabochons, montés comme au Puy, dans de hautes sertissures, ils se détachent en ronde bosse sur le léger réseau d'arabesques des croix

du Calvados. Ils dessinent les quatre bras sur les plaques d'or reperées et massives appelées croix de Rouen, bien qu'elles n'aient presque rien conservé de la forme traditionnelle et liturgique. Taillés à facettes et multipliés comme les alvéoles d'une ruche, ils font étinceler le corps d'oiseau des Saint-Esprits sur des pampres chargés de raisins.



Croix normande.
Collection de M[me] la comtesse E. de Beaumont.

Malheureusement, tous ces bijoux — du moins ceux que nous connaissons et qui marquent peut-être la décadence de l'orfèvrerie populaire normande — sont un peu trop poussés à l'effet, au clinquant. Les formes vraiment pures et simples semblent réservées aux pièces fondues, sans doute parce que les anciens modèles, indéfiniment reproduits, n'ont pas varié depuis des siècles.

C'est entre Loire et Gironde (Poitou, Vendée, Anjou), dans ces pays de plaine où les gemmes sont inconnues [1], qu'ont subsisté les plus beaux types.

N'est-ce pas en effet de superbes bijoux que ces larges agrafes d'argent, ressemblant à deux cœurs accolés par le sommet, avec leur décoration

1. Les voyageurs du XVII[e] siècle signalent cependant les diamants de Châtellerault (Vienne), et le géographe Dumoulin, au siècle suivant, vante les pierres de Chambretaut (Vendée), dont on faisait des bagues, des cachets et autres bijoux.

de perles disposées en rosaces, en fleurons, en rinceaux, et retaillées à vif en pointes de diamants ? Où trouver l'équivalent de cette lourde boucle de ceinture, avec son énorme anneau de clefs, qui évoque plutôt un ceinturon d'amazone qu'un joyau rustique ? Quoi de plus original que cette épingle-fibule en forme de cœur évidé, surmonté d'une couronne à sept perles, et traversé en diagonale d'une flèche servant d'ardillon ?

Tous ces modèles, où l'orfèvre n'a pas épargné la matière, sont en argent. On sent, en soupesant ces pièces un peu frustes, à peine ciselées, qu'elles devaient parer des femmes habituées aux rudes travaux, s'appliquer sur des étoffes dures comme le cuir. Elles gardent une ampleur, une plénitude de formes, un équilibre qui font défaut aux joyaux d'or, légers comme des ailes de papillons, que le bijoutier a réduits à de minces estampages pour en faciliter le bon marché.



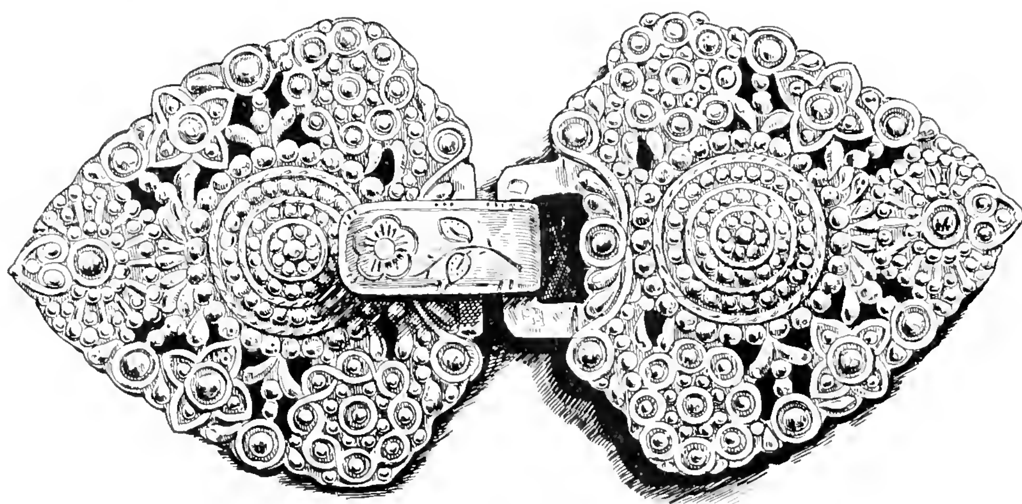
CROIX ET CŒUR NORMANDS.
Collection du comte Ch. de Beaumont.

C'est le cas de cette variété infinie de cœurs formant « coulant », qui se retrouvent en Bretagne, en Vendée, en Berry, en Lorraine, en Dauphiné, tantôt unis comme en Savoie, tantôt décorés de fleurettes frappées au poinçon, tantôt ornés de filigranes en relief comme en Normandie. C'est le cas également des croix Jeannette qui ne prennent un peu de caractère qu'en Lorraine, où elles se relient à une courte chaînette à grosses mailles appelée « clavier », et en Savoie où la croix « grille » présente des bras trilobés repercés à jour.

Nous laissons de côté, à dessein, les pendants d'oreilles, les boutons de manche, les « cadenas », « barillets », et autres menus objets générale-

ment rehaussés de légères touches d'émail. Il n'appartiennent en propre à aucune région, la fabrication parisienne ou lyonnaise ayant suffi depuis longtemps à en approvisionner toute la France. Mais les plaques de cou méritent de trouver grâce avec leur modeste décoration en émail ou en fausses pierreries.

On en faisait au XVIII[e] siècle des colliers appelés « esclavages ». Trois plaques principales composaient la parure. Elles étaient reliées entre elles par des chaînes de maillons plats et minces, découpés et émaillés. L'effet en était léger et charmant.



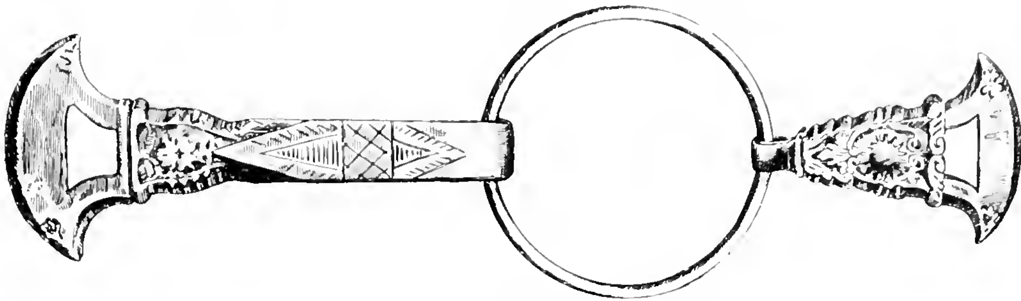
AGRAFE POITEVINE.
Collection G. Baufine.

Vers 1840, les paysannes voulurent se mettre à la mode. Elles échangèrent leurs « esclavages » pour des modèles d'un goût moins fin et plus moderne. Plaques et chaînettes tombèrent au creuset. Mais un orfèvre de Bourg (Ain) eut l'idée d'utiliser ces menus matériaux pour en composer des colliers. Le succès du bijou l'engagea à fabriquer lui-même des plaques quand les anciennes furent épuisées, et les émaux bressans, avec leurs teintes chatoyantes de cachemire, naquirent de cette ingénieuse imitation[1].

Arrêtons-nous. Dans cette rapide revue des bijoux populaires, nous ne pouvons avoir la prétention de ne rien oublier. Il faudrait, pour être

1. Fontenay, *le Bijou*, p. 240.

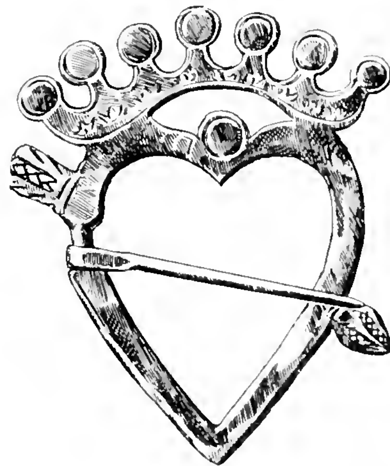
complet, parler des croix pendeloques des Alpes dauphinoises, surchargées



Boucle de ceinture poitevine.
Collection de Mme H. Clouzot.

d'ornements et d'un goût presque italien, des pendants d'oreilles boulonnais et normands, des colliers arlésiens, des croix huguenotes à huit pointes, comme la croix de Malte, que les protestantes des Cévennes adoptèrent après la Révocation pour se distinguer des catholiques. Il faudrait passer en revue la série des anneaux de mariage, depuis les bagues alsaciennes, déjà presque allemandes, jusqu'aux bagues-foi bretonnes, faites d'un cœur soutenu par deux mains.

Mais nous en avons assez dit pour montrer qu'au temps où les difficultés des communications obligeaient chaque pays à se suffire à lui-même, on trouvait dans toutes les provinces de France de petits foyers d'orfèvrerie gardant un style à part et des modèles préférés.



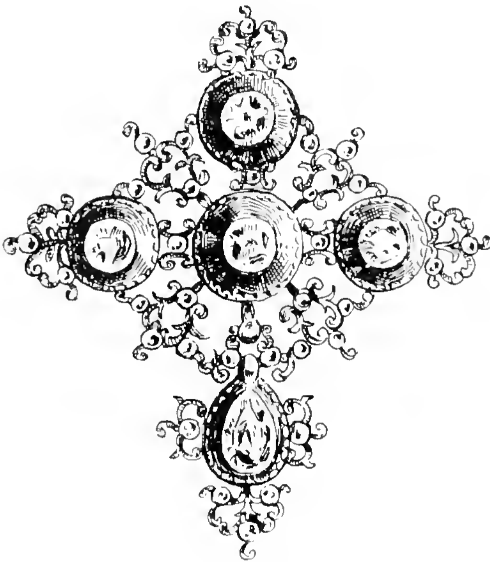
Broche-cœur vendéenne.
Collection G. Gaudrian.

Irons-nous cependant jusqu'à faire de ces joyaux rustiques des types originaux? Ce serait téméraire. Le Saint-Esprit normand pare le cou des nobles dames burinées par Callot, et la bague-cœur bretonne existe en bijou de la Renaissance avec des diamants qui ne pouvaient s'adresser qu'à des mains patriciennes. Mais le vent de la mode a tourné cent fois depuis

lors. Il a si bien fait oublier les modèles des siècles passés, qu'en en retrouvant aujourd'hui le pâle reflet dans l'orfèvrerie rustique, nous sommes tentés d'y voir des créations nouvelles.

Gardons-nous-en bien.

L'art populaire transforme et simplifie, rarement il crée. A des époques impossibles à préciser, car la tradition n'a point d'âge, il a adopté des formes portées par les classes riches et élégantes. Une logique parfaite et un bon sens éprouvé lui ont fait reconnaître les mieux adaptées à l'usage, les plus propres à rehausser les charmes de la personne ou du costume. Il les a dépouillées des décors superflus. Il les a simplifiées jusqu'à ne plus garder que leurs lignes essentielles. Mais une fois parvenu à cet accord parfait avec les besoins et le goût de la race, les modèles se sont fixés pour toujours. Le bijou populaire est né.



Croix normande.
Collection de Mme Metman

Soyons donc indulgents pour ces humbles joyaux, pour cette petite étincelle d'art que des générations d'orfèvres nous ont transmise de main en main sans y rien ajouter, sans y rien changer. Ce modeste arsenal de coquetterie villageoise peut nous fournir non seulement d'inappréciables indications sur des bijoux anciens perdus ou oubliés, mais surtout, en nous montrant des types dégagés d'ornements frivoles et passagers, nous ramener aux formes pures et logiques de la vraie beauté. La tradition n'exerce pas ses choix au hasard. C'est un filtre parfait qui laisse échapper le sable et l'eau bourbeuse pour ne conserver que les paillettes d'or fin.

Henri Clouzot.

BIBLIOGRAPHIE

Les Maîtres de l'Art. Phidias et la sculpture grecque au Ve siècle, par Henri Lechat. — Paris, Librairie de l'Art ancien et moderne, 1906, in-8º.

Ce volume est le premier d'une série de trois volumes destinés à résumer l'histoire de la sculpture grecque sous les noms successifs de Phidias, de Praxitèle et de Lysippe.

M. Lechat était particulièrement désigné pour l'écrire : avec une éloquence et une force singulièrement attachantes, il a su donner de la vie à ce sujet complexe, et l'on est vraiment captivé par l'évolution si claire et si logique de ce double courant artistique, le dorien sévère et l'ionien charmeur, se développant côte à côte et finissant par se confondre, dans ce coin privilégié que fut l'Attique au temps de Périclès, en la personne de Phidias.

L'illustration permet de suivre cet épanouissement de l'art grec depuis les statues encore archaïques de l'Acropole et les frontons d'Olympie, jusqu'aux sculptures du Parthénon et aux bas-reliefs exquis du temple d'Athéna Niké. Un tableau chronologique met les œuvres en regard des grands événements contemporains. La bibliographie, très complète, donne une référence spéciale pour chaque œuvre citée ; les sculptures décoratives sont l'objet d'une note détaillée. Enfin, comme dans les autres volumes de la collection des *Maîtres de l'art*, un index alphabétique et méthodique permet de faire rapidement toute recherche utile.

Les Peintres de Stanislas-Auguste II, roi de Pologne, par Fournier-Sarlovèze. — Paris, Librairie de l'art ancien et moderne, 1907, in-4º.

L'excellent livre que M. Fournier-Sarlovèze publiait il y a deux ans, et dans lequel il rendait hommage à de grands *Artistes oubliés*, vient de recevoir une suite : n'étaient-ils pas oubliés aussi, tous ces peintres de la cour du roi de Pologne, à la fin du XVIIIe siècle, dont il a su retrouver les œuvres éparses dans des collections particulières ? Et même, certains d'entre eux n'étaient-ils pas injustement méconnus ?

C'est maintenant, en lisant ce luxueux ouvrage, splendidement illustré, et dont une part importante a paru ici-même, c'est maintenant qu'on peut se rendre compte de l'importance et de la fécondité de ce foyer artistique que fut la cour de Stanislas-Auguste, au moment même où l'invasion menaçait le trône de Pologne. Là se donnaient rendez-vous des maîtres appartenant à toutes les nationalités : des Italiens, comme les portraitistes Grassi et Bacciarelli, et le paysagiste B. Bellotto ; des Suédois,

comme Per Krafft ; des Suisses, comme Anton Graff ; des Français, comme Norblin de La Gourdaine et Louis Marteau, celui-là peintre de mœurs, celui-ci pastelliste de premier ordre, ainsi qu'en témoigne son *Portrait de Mme Geoffrin*. En même temps, des artistes polonais s'en allaient à l'étranger, pensionnés par Stanislas-Auguste : ils s'y fixaient quelquefois, comme cet Alexandre Kucharski, établi à Paris à la veille de la Révolution, de qui M. Fournier-Sarlovèze a retrouvé et identifié les œuvres capitales : portraits de la reine, de ses enfants et de ses plus illustres amies.

Il faut donc répéter, à propos de cet ouvrage, ce qu'on avait dit du précédent, à savoir qu'il a, entre autres mérites, celui de démontrer comment il est possible de publier de l'inédit, en matière de critique d'art.

Les Chefs-d'œuvre de Rembrandt, par Émile Michel. Édition du tri-centenaire. Paris, Hachette, 1906, in-fol.

L'année de Rembrandt s'est achevée sans que la France se soit unie, autrement que par cet ouvrage, à l'hommage rendu tout autour de nous au maître d'Amsterdam. Remercions donc les éditeurs d'avoir soigné leur livre du tri-centenaire et confié à M. Émile Michel, auteur d'un *Rembrandt* aujourd'hui classique, le soin de présenter au public ces reproductions de tableaux, de dessins et d'eaux-fortes. Cet hommage, pour être dû à l'initiative privée, n'en est pas moins digne de celui auquel il s'adresse : « Si le maître, en effet, dit M. E. Michel, appartient bien à la Hollande par sa naissance, par sa famille, par les enseignements qu'il a reçus, par les œuvres qu'elle lui a inspirées et dont le musée de La Haye et le Rijksmuseum ont conservé les plus importantes, s'il n'est pas d'artiste qui tienne de plus près et plus profondément au sol où il est né, au temps où il a vécu, il n'en est pas non plus, dans cette école hollandaise pourtant si richement pourvue en talents remarquables et divers, qui dépasse d'autant ses confrères les plus éminents et l'emporte à ce point sur eux par l'universalité de ses aptitudes, par la poésie, la nouveauté et la noblesse de ses aspirations ».

L'Art mosan, depuis l'introduction du christianisme jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, par Jules Helbig. Tome Ier. Des origines à la fin du xve siècle. — Bruxelles, G. van Oest, 1906, in-fol.

Le regretté vice-président de la Commission royale des monuments de Belgique est mort avant d'avoir mis au point cet ouvrage, à la préparation duquel il avait, pour ainsi dire, passé sa vie ; et c'est aux soins diligents de M. Joseph Brassinne que cette histoire de l'art mosan doit de paraître aujourd'hui en librairie. Venant un an après l'Exposition de Liége, dont la rétrospective nous montra précisément la plupart des objets mobiliers dont nous trouvons ici la reprodution, ce livre achèvera de donner le droit de cité à l'art mosan, qui n'est admis que depuis peu d'années dans l'histoire des beaux-arts, et qui se manifesta, original et vivace, aussi bien dans les créations de l'architecture et de la peinture que dans le domaine des arts plastiques.

La renaissance carolingienne prélude à l'épanouissement des arts dans les abbayes des bords de la Meuse, où le travail des métaux et de l'ivoire est vite en grande faveur : l'école de Liége se dégage sous le règne de l'évêque Notger, une des plus grandes figures du xe siècle ; l'orfèvrerie et la dinanderie se perfectionnent aux

XIe et XIIe siècles, et l'émaillerie se développe parallèlement sous l'influence de Godefroid de Claire. En même temps, fleurissent l'architecture et la statuaire monumentale : à la fin du XIIIe siècle apparaissent les premiers panneaux peints ; et malgré les guerres continuelles, le grand mouvement ne se ralentit pas au XIVe et au XVe siècle.

Chacun de ces développements fait l'objet de longs chapitres qu'il nous est impossible de résumer succinctement ; de même nous ne pouvons songer ici à énumérer des artistes et des œuvres, et nous devons nous borner à renvoyer à ce bel ouvrage, si neuf, si plein de faits et de renseignements.

L'Œuvre de Aimé Morot, membre de l'Académie des beaux-arts, avec une introduction de M. Ch. Moreau-Vauthier. — Paris, Hachette, 1906, in-fol.

Il n'est personne capable de tenir une plume qui n'envie le sort de M. Moreau-Vauthier : avoir à présenter en quelques pages l'œuvre d'un bel artiste, réunie en un livre de luxe, tiré à petit nombre, est, à plusieurs points de vue, une heureuse fortune pour un écrivain.

L'artiste, on le connaît, et l'on sait le chemin qu'il a parcouru, depuis cette *Captivité de Babylone*, avec laquelle il enleva son prix de Rome : on l'a vu portraitiste, peintre militaire, orientaliste, fantaisiste, décorateur : étonnant toujours par la vivacité de ses impressions, sa sensibilité extrême devant la nature, sa mémoire admirable et l'acuité de son observation. Et ce ne sera pas sans fierté que celui qui, tout enfant, découvrit et décomposa, dix ans avant la photographie instantanée, les mouvements d'un cheval au galop, le peintre de *Bravo toro !*, de *la Charge de cuirassiers* et des allégories décoratives de l'Hôtel-de-Ville, le portraitiste saisissant des célébrités contemporaines, pourra dire, comme Gérôme son beau-père, en feuilletant le « livre d'or » de son œuvre : « J'aurai eu l'amour de tout. »

Jordaens, sa vie et ses œuvres, par Max Rooses. — Paris, E. Flammarion, 1906, in-folio.

Il a eu son exposition l'année dernière, et depuis lors les publications sur sa vie et ses œuvres se sont multipliées : pour avoir été oublié pendant le XVIIIe siècle et une bonne part du XIXe, le maître anversois prend une belle revanche. Il est un de ces « condamnés d'autrefois », comme dit M. Max Rooses, qui ont été le mieux réhabilités, glorifiés même par notre génération.

Le présent ouvrage, un véritable livre de luxe, abondamment orné de très belles reproductions, est l'œuvre du savant conservateur du musée Plantin, à Anvers ; il va sans dire que, si l'auteur a jugé le moment opportun de donner une étude plus intime de la vie et plus serrée des œuvres de Jordaens, c'est qu'il avait à apporter quelque chose de personnel au monument élevé par les critiques au peintre de *la Fécondité*.

Et, en effet, il nous montre comment il fut, plus peut-être que ses deux grands contemporains Rubens et Van Dyck, le peintre par excellence de la vérité, comment « il découvrit la poésie de la vie banale », comment il fut une façon de poète héroïque, adorant la couleur et la lumière et les répandant à flots dans des œuvres innombrables,

et comment tout cela fait que, sans nous retenir comme Rubens par des chefs-d'œuvre de l'art universel, sans nous toucher et nous charmer comme Van Dyck, Jordaens, avec son inspiration bourgeoise, ses moyens limités et ses redites, a droit définitivement à la place considérable qui lui fut si longtemps contestée.

LIVRES NOUVEAUX

— *L'Œuvre d'Aimé Morot*. Avec une préface par Ch. Moreau-Vauthier. — Paris, Hachette, in-fol., pl., 150 fr.

— *La Collection royale des peintures de S. M. le roi Édouard VII. Château de Windsor*, par M. Lionel Cust. — Paris, Hachette, in-f°, pl., 225 fr.

— *Les Maîtres du paysage*, par Émile Michel. — Paris, Hachette, gr. in-8°, fig. et pl., 40 fr.

— *Les Dessins de J.-F. Millet*, avec une introduction par L. Bénédite. — Paris, Hachette, in-f°, 100 fr.

— *Dentelles françaises et étrangères, historique, dessin, exécution*, par Mlle Marguerite Charles et M. Laurent Pagès. — Paris, F. Juven, in-8°, fig. et pl., 7 fr.

— *Nos bébés*, par Helleu. — Paris, H. Bouquet, un album in-f° de dessins et pointes sèches, 7 fr. 50.

— *Versailles et Paris en 1871, d'après les dessins originaux* de Gustave Doré. Préface de Gabriel Hanotaux. — Paris, Plon-Nourrit et Cie, un album in-8°, 6 fr.

— *Les Villes d'art célèbres. Padoue et Vérone*, par Roger Peyre. — Paris, H. Laurens, gr. in-8°, fig., 4 fr.

— *Les Grands artistes. Michel Ange*, par Marcel Reymond. *Carpaccio*, par G. et L. Rosenthal. *Les Clouet*, par Alphonse Germain. — Paris, H. Laurens, 3 vol. in-8°, fig., à 2 fr. 50 l'un.

— *Les Grandes institutions de France. Les Manufactures nationales de tapisseries. Les Gobelins et Beauvais*, par M. Jules Guiffrey. — Paris, H. Laurens, in-8°, fig., 3 fr. 50.

— *Les Grandes institutions de France. La Monnaie*, par M. Fernand Mazerolle. — Paris, H. Laurens, in-8°, fig., 3 fr. 50.

— *Lecomte du Nouÿ*, par Guy de Montgailhard. Préface par H. Bouchot. — Paris, Lahure, gr. in-4°, fig. et pl., 60 fr.

— *Traité usuel de peinture à l'usage de tout le monde*, par Camille Bellanger, nouvelle édition refondue. — Paris, Garnier frères, in-18, fig., 5 fr.

— *Les Matins à Florence*, par John Ruskin. Traduction de E. Nypels. Annotations par E. Cammaerts. Préface de Robert de La Sizeranne. — Paris, H. Laurens, in-8°, pl., 6 fr.

— *Les Musées d'Europe*, par Gustave Geffroy. *La Sculpture au Louvre*. — Paris, P. Lamm, in-4°, fig. et pl., 15 fr.

— *Les Miniaturistes français*, par Henry Martin. — Paris, H. Leclerc, in-8°, fig., 25 fr.

Le gérant : H. Denis.

PARIS. — IMPRIMERIE GEORGES PETIT, 12, RUE GODOT-DE-MAUROI.



GIOTTO A ASSISE

LES SCÈNES DE LA VIE DE SAINT FRANÇOIS

Assise, où le génie de Giotto s'est révélé dans toute sa force et son éclat, n'a guère changé depuis le moyen âge. Sur les pentes de la montagne, au milieu des oliviers, des vignes et des jardins, ses maisons s'étagent comme pour contempler l'Ombrie et s'ouvrir à l'air et à la lumière. Dès qu'on pénètre dans la ville, il est vrai, les rues silencieuses, bordées de palais et de demeures aux pierres rouges, constructions massives et défiantes, attestent tout un long passé de haines et de luttes. Mais si l'aspect en est rude, de toute la région s'exhale un charme pénétrant. Le matin des jours d'été, quand le soleil s'est levé derrière le mont Subasio et qu'il s'épanche sur la vaste plaine parsemée de villages et de fermes, pendant plusieurs heures une brume fine, légère et lumineuse, flotte sur l'Ombrie, enveloppe les collines qui ferment le paysage, mais sans les cacher, sans en effacer les contours qu'elle estompe. Le bleu du ciel, aux limites de l'horizon, se dégrade insensiblement et prend des tons de gris rosé. Pourtant, l'atmosphère est si pure, si transparente, qu'au loin les cités ombriennes, Pérouse, Spolète, Foligno, se dessinent nettement sur leurs acropoles. A chaque instant,

devant Saint-François, devant San Pietro, devant Santa Chiara, des terrasses ingénieusement ménagées permettent de jouir de ce merveilleux spectacle, tandis que, du côté de la ville, se détachent les clochers, les vieilles maisons, la tour du Palais communal, et que, plus haut, se profilent les ruines de la Rocca. Rien ne peut rendre la sensation de beauté, de sérénité, de joie, qui se dégage alors de l'Ombrie. On comprend sans peine comment la nature, longtemps oubliée, s'y est révélée à l'âme naïve et poétique de François d'Assise, comment il a eu conscience de la vie universelle qui circule à travers ces montagnes et ces plaines, animant tout ce qui brille, tout ce qui respire, tout ce qui croît, depuis le « grand frère » le soleil jusqu'aux « petites sœurs » les cigales qui égrènent le long des branches leur monotone cantique.

Cité assez importante dans l'antiquité, Assise avait traîné jusqu'au XII[e] siècle d'obscures destinées. Au XIII[e] siècle, elle s'était éveillée à la vie municipale, elle était entrée dans le parti guelfe, elle avait lutté contre l'empire. Cependant, c'était dans le repaire de la Rocca que s'était installé Conrad de Lutzen, chargé de garder l'héritier de l'empire, le futur Frédéric II, et il avait fait baptiser l'enfant en 1197, à San Rufino, la cathédrale d'Assise. Mais les gens d'Assise avaient détruit le château, chassé les Allemands, restauré l'enceinte de leur ville, lutté contre les seigneurs de la région. Le petit peuple avait triomphé, avec l'alliance des moines. Saint François avait grandi au milieu de ces événements, il s'y était mêlé, il fut même fait prisonnier au cours d'une guerre contre Pérouse. Toutes ces passions populaires, dans ce qu'elles avaient de plus généreux, avaient fermenté en lui : et par là s'explique combien son action sur le peuple fut prompte et puissante[1].

Quand Giotto y arriva, plus de trois quarts de siècle après la mort du saint, Assise était toujours la ville d'élection où était apparu celui qui, pour les contemporains, avait ramené sur terre les temps évangéliques. D'après une ancienne légende, saint François avait demandé à être enseveli à l'endroit où on exécutait les criminels, « la colline de l'Enfer ». Ce lieu maudit devint la « colline du Paradis », et, sur le tombeau de l'époux de la Pauvreté, on avait entrepris d'élever un superbe monu-

1. Sur l'histoire d'Assise, v. Cristofani, *Storie di Assisi*, 3[e] edit., 1902 ; Lina Duff Gordon, *The Story of Assisi*, 1903.

ment. On sait quelle en est la disposition et comment deux églises y sont superposées, l'une, l'église inférieure, basse, obscure et mystérieuse, l'autre, l'église supérieure, svelte, largement éclairée, construite dans ce style gothique qui, sous l'influence des moines cisterciens français, pénétrait alors en Italie. Vasari fait honneur de cette œuvre à un architecte étranger, Jacopo Tedesco, dont on n'a retrouvé aucune trace. Ce qui est certain, c'est que, en 1232, un Franciscain, Philippe de Campello, était le maitre de l'œuvre, et qu'il l'était encore lorsque, en 1253, Innocent IV consacra l'église.



ASSISE : L'ÉGLISE SUPÉRIEURE.

De bonne heure, avant Giotto, des peintres avaient déjà travaillé à la décoration de la basilique. Le long des murs de l'église inférieure, quelques fresques à demi effacées, et qu'on entrevoit à peine, représentaient des scènes de la vie du Christ et de saint François, œuvres gauches encore, dont on ne peut déterminer avec précision les auteurs. Plus tard, s'il fallait en croire Vasari, l'illustre Cimabue serait arrivé à Assise, il y aurait exécuté d'importants travaux dans l'église inférieure et dans l'église supérieure. Mais la gloire de Cimabue a fort pâli en ces dernières années, presque toutes les œuvres qui lui avaient été attribuées lui ont été contestées, et on en est même venu à douter parfois

qu'il soit jamais venu à Assise [1]. S'il y a travaillé, il est vraisemblable que, dans les peintures, mutilées mais par endroits fort belles, qui décorent le chœur, le transept, les voûtes, la partie la plus élevée des parois latérales de l'église supérieure, il faut faire une large part à des maîtres formés non point à Florence, mais à Rome. Mais ce sont là des questions sur lesquelles je n'ai point à insister ici.

Le chroniqueur Riccobaldo de Ferrare, qui mourut en 1313, atteste que Giotto avait travaillé à Assise. Vasari affirme que Giotto y fut appelé par Fra Giovanni del Muro, général des Franciscains. S'il dit vrai cette fois, et il semble bien qu'un détail de ce genre ait été emprunté à quelque document, le généralat de Fra Giovanni ayant duré de 1296 à 1304, c'est dans cette période qu'il faut placer le séjour, ou plutôt un des séjours de Giotto à Assise. Or, on sait de source certaine qu'il était à Rome en 1298, qu'il s'y trouvait encore en 1300. Les peintures que nous allons étudier attestent que l'auteur connaissait Rome, les monuments antiques, les œuvres de l'école romaine contemporaine. Il me paraît donc vraisemblable que Giotto vint à Assise entre 1300 et 1304 [2].

Quels sont les travaux qu'il y a exécutés? On est d'accord pour lui attribuer les allégories qui décorent la voûte de l'église inférieure [3]; on l'est beaucoup moins quand il s'agit des fresques de l'église supérieure qui représentent la vie et la légende de saint François. Nous n'avons, il faut en convenir, aucun témoignage contemporain ; il est difficile de dire

1. M. Strzygowski, *Cimabue und Rom*, 1888, a été l'apologiste, très convaincu et très savant, de Cimabue. Son plus ardent adversaire est M. Langton Douglas, dans la nouvelle édition anglaise de Crowe et Cavalcaselle, *A History of painting in Italy*, t. I, 1903, p. 177 et suiv. M. Venturi, dans le tome V de sa *Storia dell' arte italiana*, qui vient de paraître, a cherché à réagir contre cette critique négative et à remettre Cimabue en honneur. Les fresques qu'il serait le plus vraisemblable d'attribuer à Cimabue se trouvent dans le chœur et le transept de l'église supérieure; il y faut sans doute ajouter la Madone dans le bras droit du transept de l'église inférieure.

2. Tout ce qui concerne le séjour et les œuvres de Giotto à Assise a été l'objet, dans ces dernières années, de nombreux travaux et, sur bien des points, les opinions sont aussi divergentes que possible. V. notamment Crowe et Cavalcaselle, *Storia della Pittura in Italia*, t. I, 1875 et la nouvelle édition anglaise citée plus haut, t. II; Tikkanen, *Der malerische Stil Giotto's*, 1884; Zimmermann, *Giotto und die Kunst Italiens im Mittelalter*, 1899; Thode, *Giotto*, 1899; Thode, *Franz von Assisi und die Anfænge der Kunst in Italien*, 2e édit., 1904; Berenson, *The Florentine Painters of the Renaissance*, 2e édit., 1904; Mason Perkins, *Giotto*, 1902; Basil de Selincourt, *Giotto*, 1905; Frey, *Studien zu Giotto*, dans le *Jahrbuch der kœniglichen preussichen Kunstsammlungen*, 1885 et 1886; Fry, articles dans la *Monthly Review*, 1900 et 1901; et enfin Venturi, ouvrage cité.

3. Toutefois, M. Venturi s'est élevé récemment contre cette attribution : *le Vele d'Assisi*, dans *l'Arte*, 1906, fasc. I. Il y voit l'œuvre de deux élèves de Giotto. Ses arguments, que je ne puis discuter ici, ne m'ont pas convaincu.

quelle est l'ancienneté de la tradition que recueille Vasari, et tout ce qu'il a écrit sur les premiers peintres italiens est, on le sait, fort sujet à cau-



Giotto. — Saint François renonce à son père.

tion. Donc le document certain, la preuve incontestable font défaut. Mais ces fresques sont de l'époque, d'un artiste puissant et original ; si on les rapproche d'autres œuvres de Giotto, des fresques de Santa Maria dell'

Arena à Padoue, de celles de Santa Croce à Florence, elles présentent, au point de vue de la composition, des attitudes, des types, de frappantes analogies. Sans doute des différences existent aussi, mais elles s'expliquent par ce fait que ces œuvres diverses datent de diverses époques de la vie de l'artiste. On est donc autorisé à considérer, avec beaucoup de vraisemblance, que les scènes de la vie de saint François sont de Giotto.

Sont-elles toutes de lui? Ici les opinions sont fort contradictoires. Les uns lui dénient les premières fresques, sauf la première, et admirent surtout les dernières; d'autres lui contestent les neuf dernières. Plus récemment, M. Venturi ne veut reconnaître la main du maître que dans quelques-unes (n°s 1, 16, 19, 20, 22, 23). Giotto aurait eu trois collaborateurs, que M. Venturi essaie de distinguer. Mais est-il possible d'attacher autant d'importance qu'il le veut à des détails de types, de draperies, de coloris, si l'on considère avec quelle liberté les restaurateurs ont traité les peintures? L'ingéniosité avec laquelle on procède à ces attributions m'inquiète, et je crois qu'elles tiennent à ce qu'on ne se représente pas assez dans quelles conditions travaillait alors un peintre chargé d'une si vaste entreprise. Giotto était arrivé à Assise accompagné d'auxiliaires et d'apprentis, il arrêtait les compositions, divisait le travail, prenait dans l'exécution de chaque fresque une part variable. Il n'est donc point étonnant qu'on relève çà et là des inégalités et des faiblesses; il se peut même qu'il n'ait presque pas mis la main à certaines de ces peintures. Il n'en reste pas moins que, dans l'ensemble, l'œuvre est sienne.

Il ne s'agissait point cette fois de choisir quelques épisodes isolés de la vie de saint François, mais bien de dérouler le long des murs, à droite et à gauche, un cycle de compositions s'étendant depuis la vocation du saint jusqu'au delà de sa mort. Jamais plus belle tâche ne s'était offerte qui pût éveiller le génie d'un artiste et l'affranchir des traditions, des conventions et des influences byzantines, alors si puissantes. La légende de saint François était mêlée non seulement à la vie religieuse, mais à la vie politique, sociale, intellectuelle de l'Italie. A Assise, tout en parlait, jusqu'aux rues, aux maisons, aux champs témoins de sa vie et où résonnait encore l'écho de ses prédications et de ses hymnes. Dès le lendemain de sa mort, l'art s'était attaché à reproduire ses traits. Puis, à côté de son image, on s'était essayé à représenter, dans de petites dimensions,

quelques épisodes de sa vie. Parmi les tableaux de ce genre, je citerai celui qui est conservé à l'Académie des beaux-arts de Sienne (n° 313). Mais quelle



GIOTTO. — LA MORT DU SEIGNEUR DE CELANO.

différence entre ces compositions restreintes ou les fresques gauches de l'église inférieure, et les vingt-huit scènes que Giotto allait librement retracer sur de vastes parois[1] ! C'était une épopée religieuse, celle qui venait

1. Je ne pouvais entrer ici dans la description détaillée de ces vingt-huit compositions ; on la trouvera faite avec beaucoup de soin dans Thode, *Franz von Assisi*, p. 114-169.

d'enfiévrer toute l'Italie, qu'il allait traduire dans sa richesse et sa variété, sans qu'il lui fût même possible de s'asservir à des modèles antérieurs : non seulement il avait la liberté d'être original, il y était contraint.

Giotto était alors en pleine possession de lui-même. Né à la campagne, dans la pittoresque vallée du Mugello, il avait grandi dans cette Florence où la vie fermentait avec tant de force et de passion. Il avait appris à peindre, paraît-il, dans l'atelier de Cimabue, mais il est bien difficile de dire ce que l'élève dut à un maître dont les œuvres sont aussi mal connues. Toujours est-il qu'il n'avait point la mémoire pleine d'attitudes, de figures de convention, sa main n'avait point acquis une facilité banale à les reproduire presque sans effort et sans réflexion. Assise et la Toscane avec leurs édifices, les scènes populaires auxquelles il était mêlé depuis son enfance, les gens avec lesquels il vivait, leurs allures, leurs costumes, tels furent les matériaux dont il se servit pour replacer la vie de saint François dans le cadre où elle s'était déroulée. L'œuvre même paraît attester qu'à ce travail il se livra avec une ardeur croissante et comme une sorte d'ivresse heureuse. Combien vive en effet dut être la joie de ces artistes qui, comme lui, furent les premiers à ouvrir leurs yeux à la nature et qui s'aperçurent que, au lieu de répéter des types traditionnels et de composer des scènes avec des éléments impersonnels et en quelque sorte abstraits, ils étaient capables de voir par eux-mêmes et de rendre ce que leur offrait la réalité ! La vie, avec toute sa fleur et sa sincérité, pénétrait dans ces geôles obscures où l'art s'était emprisonné. Et, alors, quel plaisir naïf d'observer les gestes familiers, d'introduire, au milieu des saints et des apôtres, des hommes, des femmes, des jeunes filles, des enfants saisis dans la franchise de leurs allures coutumières, enfin d'assouplir la raideur hiératique de ces saints et de ces apôtres eux-mêmes !

Les fresques consacrées à saint François commencent sur le mur de droite de la nef, à partir de la croisée du transept, pour se continuer sur le mur de gauche ; elles sont placées au-dessous des arcades où s'ouvrent les fenêtres, et au-dessus du sol. Elles ont été fort restaurées depuis 1870, elles l'avaient été sans doute auparavant ; toutefois, ces remaniements et ces retouches n'empêchent pas d'étudier et d'apprécier les compositions[1].

1. Mason Perkins suppose que, à une époque ancienne, ces fresques auraient été non seulement restaurées, mais repeintes. C'est pousser loin l'hypothèse. Un rapport officiel manuscrit de Scotti,

La vie de François d'Assise par saint Bonaventure, écrite au milieu du XIII[e] siècle, fut le livre que consulta surtout Giotto. Le choix même des



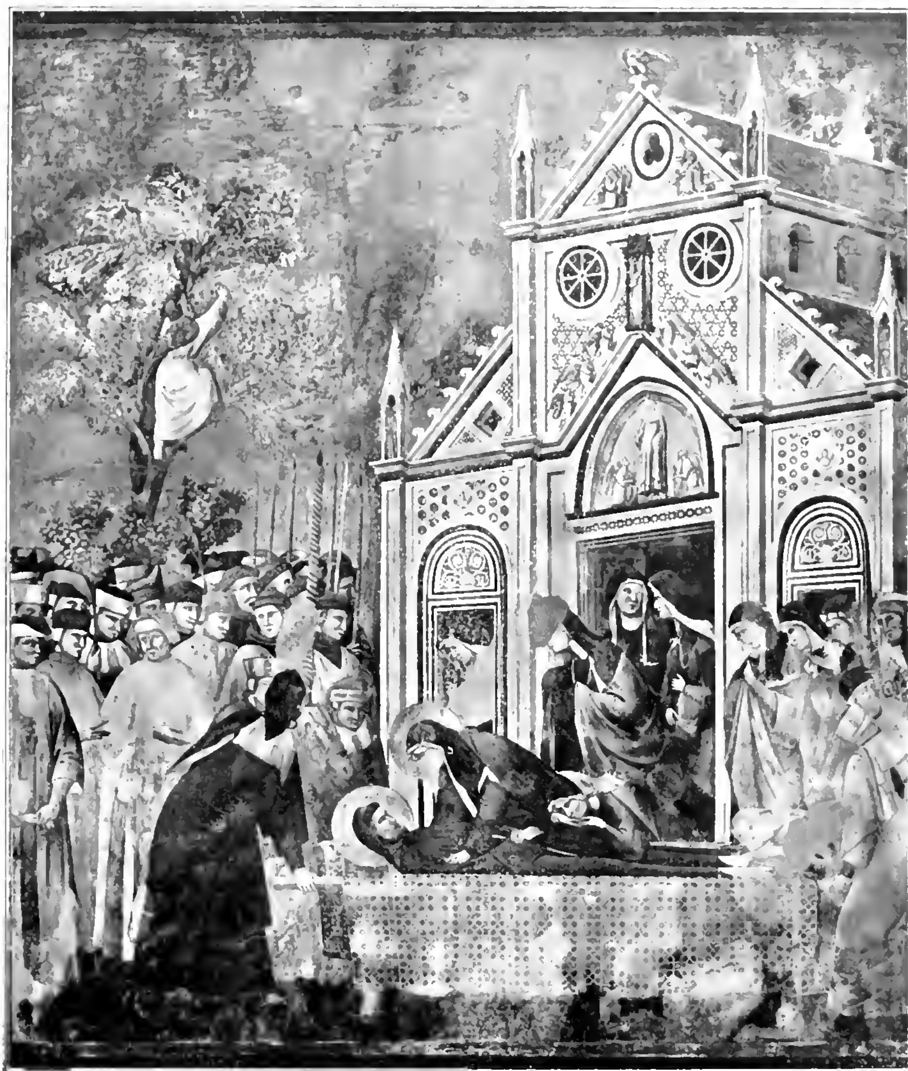
GIOTTO. — LA NOEL AU GRECCIO.

sujets qu'il traita est significatif. Il est peu probable que les Franciscains lui

Guardabassi et Carattolo, *Descrizione del santuario di San Francesco compilata nel gennaio 1863*, que j'ai consulté à la Bibliothèque d'Assise, contient d'interessants details sur l'etat des fresques à cette date.

aient imposé un programme rigoureusement déterminé. S'il ne pouvait se dispenser de traiter les épisodes en quelque sorte historiques qui mettaient le saint en présence des papes ou du Soudan, ou encore les visions célèbres qui symbolisaient sa vocation et son rôle, pour le reste, sa liberté dut être entière. Or, il a fait la part la plus large aux sujets d'un caractère pathétique. Je ne citerai que quelques exemples : saint François, humilié et maltraité par son père, se dépouille de ses vêtements sur la place publique d'Assise, afin d'indiquer qu'il renonce aux biens paternels. Les groupes sont ordonnés avec simplicité, mais avec une entente admirable de l'effet dramatique. François, à demi-nu, calme, les yeux levés vers le ciel, dans une sorte d'extase, s'oppose à son père, qui, prêt à le frapper, se porte vivement en avant. Même contraste entre les attitudes graves de l'évêque et des prêtres à droite, et les attitudes plus variées des bourgeois qui sont à gauche, et dont l'un retient le bras de Bernardone. Dans un coin figurent des enfants : ces gamins, mêlés aux événements les plus importants, reparaitront sans cesse dans l'art italien. Plus tard, chez les artistes qui se plaisent aux effets pittoresques, comme Benozzo Gozzoli, ils se pousseront parfois au premier plan, et leurs ébats turbulents troubleront indiscrètement des compositions sérieuses : ici, ils se tiennent plus modestement à leur place, mais leur présence seule donne à la scène un caractère de réalité plus exact. Plus loin, voici l'histoire du seigneur de Celano. Le saint, qui reçoit chez lui l'hospitalité, a prédit sa fin prochaine. La composition est singulièrement audacieuse. La partie gauche est à demi vide : sous une loggia, un Franciscain est assis à une table couverte de plats et de mets ; tandis que saint François se dresse, un personnage vêtu de rouge, et qui se détache bien au centre, lui montre sa prédiction déjà réalisée, et son hôte qui expire, étendu sur le sol. De ce côté, l'artiste a accumulé dix-sept personnes qui, toutes, effrayées de cette mort si brusque, se pressent vers le mourant. Une femme cherche à le soulever par les épaules, le fixe avec douleur et épouvante ; une autre, agenouillée à ses pieds, s'écorche les joues dans son désespoir. Au second plan, celle-ci étend les bras vers le mort, celle-là joint les mains avec une expression de commisération profonde. Ce sont des parentes. Derrière, d'autres se groupent, voisines accourues au bruit de l'événement, chez qui l'émotion se mêle de curiosité. Ainsi, les attitudes varient, sans que

cependant soit altérée l'unité d'impression de l'ensemble. Et surtout, ce qui est remarquable au début de cet art qui s'affranchit, ce qui vraiment



Giotto. — Les Adieux de sainte Claire a saint François.

est une de ces inventions où se reconnaissent les grands artistes. Giotto a compris combien il accentuerait le drame en portant tous ses personnages d'un même côté et en laissant le saint lui-même comme isolé,

tant les autres, sous le coup de cette mort tragique, oublient sa présence. Plus loin encore, saint François est mort. Le cortège funéraire s'achemine vers le lieu de la sépulture, emportant le cadavre habillé, au visage découvert, étendu sur une civière. Voici qu'on fait halte devant l'église où prient sainte Claire, l'amie fidèle, et ses compagnes. A droite, se développe la riche façade : on distingue non seulement les détails architecturaux, mais l'ornementation, les sculptures du tympan de la porte centrale et du fronton, les clochetons avec leurs statues, au-dessus des portes latérales les mosaïques où des feuillages d'or se déroulent sur un fond bleu. Des incrustations polychromes, des lignes rouges et bleues font ressortir la blancheur du revêtement. Giotto n'a point cédé pourtant à un souci puéril de minutie, et l'effet dramatique de la composition en est au contraire fortifié. Le corps de saint François, que les porteurs viennent de poser, occupe le centre, amaigri, tout raide sous les longs plis de la robe. Sainte Claire se penche sur lui, dans un mouvement où se mêlent la douleur, l'affection et le respect. Une de ses compagnes, agenouillée, baise la main du saint. D'autres sortent, éplorées, de l'église. A gauche, se groupe la foule, les clercs avec des cierges, les bourgeois : tandis qu'un enfant, insouciant de ce qui se passe, grimpe sur un arbre. On comprend difficilement comment des critiques ont considéré cette fresque comme une de celles qu'on ne peut attribuer à Giotto, et comment ils ont invoqué contre elle l'admiration même dont elle bénéficie.

D'autres fois, Giotto s'essaie à rendre la poésie pittoresque de la légende franciscaine. Nous voici dans la montagne, au Greccio, cette nuit de Noël où saint François voulut représenter la Nativité du Christ. Dans un cadre architectural d'une élégante richesse sont groupés de nombreux personnages : à droite, un prêtre officie ; des moines, la bouche largement ouverte, chantent au lutrin ; au fond, des femmes arrivent par une porte, tandis qu'à gauche des bourgeois, des gens du peuple regardent saint François : agenouillé sur le sol, il dépose l'enfant chargé de représenter le Christ dans un berceau, auprès duquel se tiennent les animaux de la Nativité. Ce goût du pittoresque se retrouve dans la fresque voisine où le saint fait jaillir une source du rocher. De toute cette œuvre d'Assise, ce qui avait le plus frappé Vasari, c'est l'homme qu'on voit ici « attiré par l'eau et qui boit à la source, en se tenant courbé avec une expression si



GIOTTO. — SAINT FRANÇOIS PRÊCHANT AUX OISEAUX.

Basilique d'Assise (église supérieure).

naturelle qu'on croirait véritablement voir une personne vivante qui boit ». Cette sincérité se retrouve chez l'âne qui accompagne les moines, non point un âne de convention, emprunté à l'art byzantin, aux articulations ligneuses et mécaniques, mais le *fratello asino* des moines quêteurs, tel que Giotto le rencontrait chaque jour dans les rues d'Assise, avec son allure douce et placide, son port de tête grave et méditatif. Puis ce sont encore d'humbles amis du saint, les oiseaux auxquels il prêche, et ici la composition est intéressante par ses défauts comme par ses qualités. Giotto, inhabile au paysage, s'est contenté de planter deux arbres dont l'office est d'indiquer que la scène se passe à la campagne. Par contre, il a rendu avec bonheur les mouvements d'une bande d'oiseaux qui se posent sur le sol, dressent la tête, les uns déjà rapprochés et confiants, les autres qui hésitent encore. Saint François se penche, se fait petit pour mieux se mettre à la portée de son humble auditoire, ses gestes ont l'apparence de caresses, et il semble qu'on l'entende dire, comme dans les *Fioretti*, « mes petites sœurs, petites créatures de Dieu, *sirocchie, pecorelle di Dio* ». Ici apparaissent ce sourire, cette gaieté de vivre qui avaient illuminé la vie de saint François, et Giotto montre combien il était capable de grâce et de délicatesse. Bientôt, à Padoue, ce côté de son génie s'épanouira plus complètement; à Assise, il s'attache plutôt à exprimer les passions vives et fortes : l'effroi, le désespoir, la colère, la foi ardente.

Cette recherche de l'effet dramatique, nous l'avons constaté plus haut, est visible partout où il peut mettre en scène la foule, et c'est un des traits nouveaux et les plus originaux de son art. Les grandes œuvres décoratives byzantines, surtout les mosaïques, avaient habitué les artistes à isoler les personnages; même dans les compositions historiques, ils se montraient malhabiles à les grouper. A plus forte raison, s'il s'agissait de faire intervenir la foule, ceux qui la formaient se juxtaposaient sans se distinguer, reproduisant les mêmes attitudes et les mêmes expressions. Souvent l'artiste les rangeait symétriquement et, s'il voulait les disposer en profondeur, les têtes se plaçaient les unes au-dessus des autres avec une désespérante monotonie. Chez Giotto au contraire, la foule, le groupe se composent d'êtres vivants qui, s'ils n'ont pas encore tous des physionomies bien distinctes, accusent leur personnalité par leurs attitudes et leurs gestes. C'est que les artistes byzantins travaillaient pour une cour et pour

une religion où dominait le formalisme, où les rangs et les mouvements étaient réglés par une étiquette soucieuse avant tout d'un ordre et d'une majesté de convention. Giotto a grandi dans une ville d'industrie et de commerce où ce cérémonial est inconnu, mais où la vie et les passions se manifestent librement et avec force. Il a saisi, il a noté les mouvements de la foule et il l'a introduite dans ses œuvres telle qu'il la voyait chaque jour. Ses personnages se mêlent, s'intéressent à une action commune, mais chacun d'eux y joue son rôle avec une sincérité et une vérité qu'on retrouvera rarement au même degré dans la suite. En outre, Giotto n'admet dans ses compositions que ceux qui ont part réelle à cette action : il en résulte qu'elles sont aussi claires qu'animées. Les sculpteurs pisans avaient déjà cherché à rompre la froide monotonie des compositions traditionnelles. Jean de Pise surtout, auquel Giotto est si étroitement apparenté par le génie, fougueux et passionné, introduisait dans ses bas-reliefs, notamment dans ceux de la chaire de Saint-André, à Pistoia, la vie, la variété des attitudes, mais souvent il entassait les personnages les uns sur les autres, enchevêtrant les corps et les membres, au point qu'on ne s'y reconnaît pas sans peine. A côté de Giotto et après lui, ses contemporains, ses disciples, sous couleur de pittoresque, surchargent leurs compositions de figures, de détails qui les envahissent, les encombrent et en détruisent l'unité. Plus tard, chez de très grands maîtres, tels que Ghirlandajo ou Filippo Lippi, à chaque instant s'offrent aux yeux des personnages de parade qui ne sont là que pour étaler leurs beaux costumes, charmer par l'élégance de leur pose, ou surprendre par l'exactitude avec laquelle ils reproduisent les traits de quelques contemporains ; indifférents au drame où ils figurent, ils regardent dehors et se tournent vers le public comme pour quêter son attention. Chez Giotto tout est simple, logique et nettement coordonné.

C. BAYET

(A suivre.)



HONORÉ FRAGONARD[1]

II

FRAGO A L'ACADÉMIE ROYALE

Le 30 mars 1765, il y a séance à l'Académie, pour l'examen d'ouvrages présentés par un jeune peintre non encore agréé. Sur son livre de raison, le bonhomme Wille, méthodique graveur, annaliste méticuleux de sa petite vie, écrit ces deux phrases exemptes de prétention littéraire : « J'allai à l'assemblée de l'Académie royale ; M. *Frago* ou *Fagonard* (sic) y fut agréé avec applaudissemens. Il avoit exposé aux yeux de la Compagnie un très grand tableau d'histoire qui estoit très beau et plusieurs païsages très bien faitz et bien coloriés, comme aussi des desseins de diverses manières qui avoient bien du mérite ». Un des paysages nous est connu : c'est un site, probablement italien, animé d'un berger jouant de la flûte sur un tertre, acheté par le financier Bergeret. Le « très grand tableau », c'est le *Corésus se sacrifiant pour sauver Callirhoé*.

La nécessité de faire une œuvre considérable, en vue de conquérir son premier grade académique, a vivement et longtemps préoccupé l'artiste. Nous savons qu'avant d'arrêter définitivement son choix, il a flotté entre différents sujets. Le genre romanesque l'a, d'abord, attiré, et il a jeté sur de petits panneaux, en esquisses tumultueuses, les deux épisodes de *Renaud*

1. Deuxième article. Voir la *Revue*, t. XXI, p. 5.

dans les jardins d'Armide et de *Renaud dans la forêt enchantée*. Bientôt, une donnée plus « antique » lui a paru meilleure pour la circonstance : on connaît sa composition d'un *Antiochus mourant d'amour pour Stratonice*. Là-dessus, une autre idée lui est venue : pourquoi ne peindrait-il point un *Sacrifice d'Iphigénie*[1] ? En se retrouvant dans le milieu parisien, les influences de l'art emphatique et *machiné*, si marquées en son *Jéroboam*, l'ont ressaisi : plus d'une preuve nous en reste. Il est, également, à noter que les thèmes auxquels il s'attache tour à tour, se rapportent à ce goût de psychologie théâtrale, favorable aux expressions ambiguës, emprunté, naguère, par Antoine Coypel à l'Italie bolonaise et, surtout, à un marbre déplorablement célèbre du cavalier Bernin. Toutes ces physionomies extasiées ou languissamment éperdues, comme dissoutes en un voluptueux évanouissement, détaillées en tant de peintures du XVIIIe siècle, doivent beaucoup à l'ultra-sensuelle *Sainte Thérèse frappée des flèches de l'amour divin*, sculptée par l'inconscient cavalier pour l'église romaine Sainte-Marie-de-la-Victoire. Coypel est parti de là et on ne l'a que trop suivi. Frago, visiblement, veut peindre des êtres aux forces détendues, en proie à l'irrésistible, totalement abandonnés à l'inconnu, pareils à des flammes qui vacillent sur le point de s'éteindre. Aucun de ces projets, formulés d'un pinceau rapide, ne l'a satisfait. Son art, tout d'instinct, s'embarrasse aux raisonnements et aux combinaisons complexes. Il faut, pour qu'un peintre de son tempérament soit vraiment à l'aise, qu'une donnée se présente à lui telle quelle, en « impromptu », et qu'il la réalise à la minute. Souvent une simple pochade épuise pour lui l'intérêt d'une conception. A d'autres les grandes compositions historiques ou autres. Celle qu'il médite de produire à l'intention de l'Académie lui pèse, à n'en pas douter, d'un poids très lourd. Brusquement, il se décide, enfin, pour une scène de théâtre. En quatre esquisses on le voit chercher les dispositions et l'effet de sa *Mort de Corésus* ; puis, s'attaquant à la vaste toile, il modifie encore l'arrangement adopté[2]. Je comprends la

1. Les deux *Renaud*, collection de M. G. Mulbacher et de Mme Watel. L'*Antiochus*, cabinet du Dr Worms. *Le Sacrifice d'Iphigenie*, signalé au catalogue de la vente Varanchau, 1777.

2. Deux de ces esquisses, de petites dimensions, ont passé à la vente Bergeret en 1786, et à la vente Lebrun en 1793. La troisième, un peu plus grande (haut., 30 cent.; larg., 55 cent.) appartient à l'Académie San Fernando, à Madrid. La quatrième, la plus importante à tous égards (haut., 1 mètre; larg., 1 m. 95), est au musée d'Angers. On y voit Callirhoé debout encore, entre ses suivantes, et le grand-prêtre au second plan.

phrase de Mariette, dans la notice, assurément peu clairvoyante, qu'il consacre à Fragonard en son *Abecedario* : « Jamais content de sa production, il efface et revient sur lui-même, ce qui est une méthode qui nuit au talent et peut faire tort à ce jeune peintre ». Appliquée à ce genre d'inventions, elle est d'une justesse absolue. Au vrai, l'élève de Boucher a exécuté cette



RENAUD DANS LA FORÊT ENCHANTÉE.

page inquiétante à la façon d'une gageure. Les académiciens se montrent vivement frappés. Marigny écrit à Natoire, naguère assez indécis sur l'avenir du pensionnaire de Rome : « M. Fragonard vient d'être reçu à l'Académie avec une unanimité et un applaudissement dont il y a peu d'exemples ». En son for intérieur, l'artiste se souviendra toujours que son long effort lui a procuré plus de fatigue et d'ennui que de joie, et nulle tentation ne l'effleurera plus de s'entreprendre à un labeur pareil. Que dis-je ? Il ira jusqu'à négliger de se faire élire, au prix d'un grand « morceau de réception »,

académicien en titre. Un Frago ne se contraint pas de la sorte deux fois dans sa vie.

Ce n'est pas des *Achaïques* de Pausanias, ou de toute autre source antique, que notre homme a tiré son motif. Il l'a simplement recueilli, un soir, à l'Opéra, au dernier acte de *Callirhoé*, tragédie lyrique du poète Roy et du musicien Destouches. Corésus, le grand prêtre de Dionysos, a conçu pour la vierge Callirhoé un amour fatal. Parce que la vierge s'est refusée au pontife, le dieu a déchaîné la peste contre la ville. Comment fléchir son impitoyable courroux? L'oracle consulté de répondre : « Que la vierge meure ou qu'une autre victime s'offre à sa place ». Callirhoé va donc mourir. On la conduit, parée pour le sacrifice, à l'autel où Corésus, armé du fer sacré, la doit frapper lui-même. Soudain, le grand-prêtre hésite : le remords est entré dans son cœur : l'horreur l'envahit et il se tue. Voilà le spectacle apparu aux yeux de Frago. Imaginons, à présent, entre deux énormes colonnes, une plateforme surélevée comme une scène de théâtre. Sur cette plateforme, le drame affreux s'accomplit. Le prêtre debout, vêtu d'une traînante robe blanche, glabre, couronné de lierre, étrangement efféminé d'aspect, vient de se percer la poitrine et déjà chancelle, battant l'air de son bras droit. Deux acolytes au sexe indécis l'entourent. A ses pieds, la vierge Callirhoé, les seins nus, blonde, blême sous le bandeau de roses de son front, gracieusement enveloppée d'étoffes légères, s'est affaissée. A droite, des vieillards, des femmes, un enfant, en des mouvements de terreur. Près du monument, une flamme vive pétille et crépite au sommet d'un lampadaire. Au fond, le brasier de l'autel vomit des tourbillons de fumée. En cette atmosphère fantastique, traversée de violents éclats, les personnages ressemblent à des fantômes. Par dessus leurs têtes, hurlante, brandissant le poignard et la torche, et suivie par l'Amour, plane la Furie. Un tapis de pourpre aux franges d'or tombe en désordre au premier plan vide, où gît un bassin de cuivre. Sur un degré de pierre, une urne est posée, qu'un morceau de linge recouvre à demi. Rien n'est qu'agitation, fracas voulu, désarroi factice. Nul véritable accent tragique aux visages, tous grimaçants. Aucune particularité d'observation aux mouvements, tous convenus. Les réminiscences italiennes abondent, surtout dans les figures épisodiques du côté droit. Impossible de méconnaître le fort tempérament du peintre, et, pourtant, la solidité manque presque

partout à l'exécution; la couleur même flotte entre la puissance et la blafardise. Impossible de se désintéresser de l'ingéniosité de l'artiste, et, cependant, on ne peut se prendre à cette mise en scène forcenée, arbitraire, redondante, aux contrastes cherchés, à l'effet ouvertement théâtral. Le caractère d'androgyne du grand-prêtre ne saurait être plus équivoque, et



Cliché Braun, Clément et Cie.

CORÉSUS SE SACRIFIANT POUR SAUVER CALLIRHOÉ.
Musée du Louvre.

son attitude, son port, son geste suprême, ne s'élèvent pas au-dessus de la mimique ordinaire des chanteurs d'opéra. Callirhoé, jolie et mièvre, languit, s'évanouit, de son côté, à la façon d'une actrice très soucieuse, en sa pâmoison, de l'harmonie de ses lignes. Assurément, la *Jéroboam sacrifiant aux idoles* attestait moins de savoir et d'expérience; mais les deux tableaux sont esthétiquement du même ordre. Par dessus tout, la *Mort de Corésus* se rattache à l'idéal malsain rapporté jadis d'Italie par Antoine

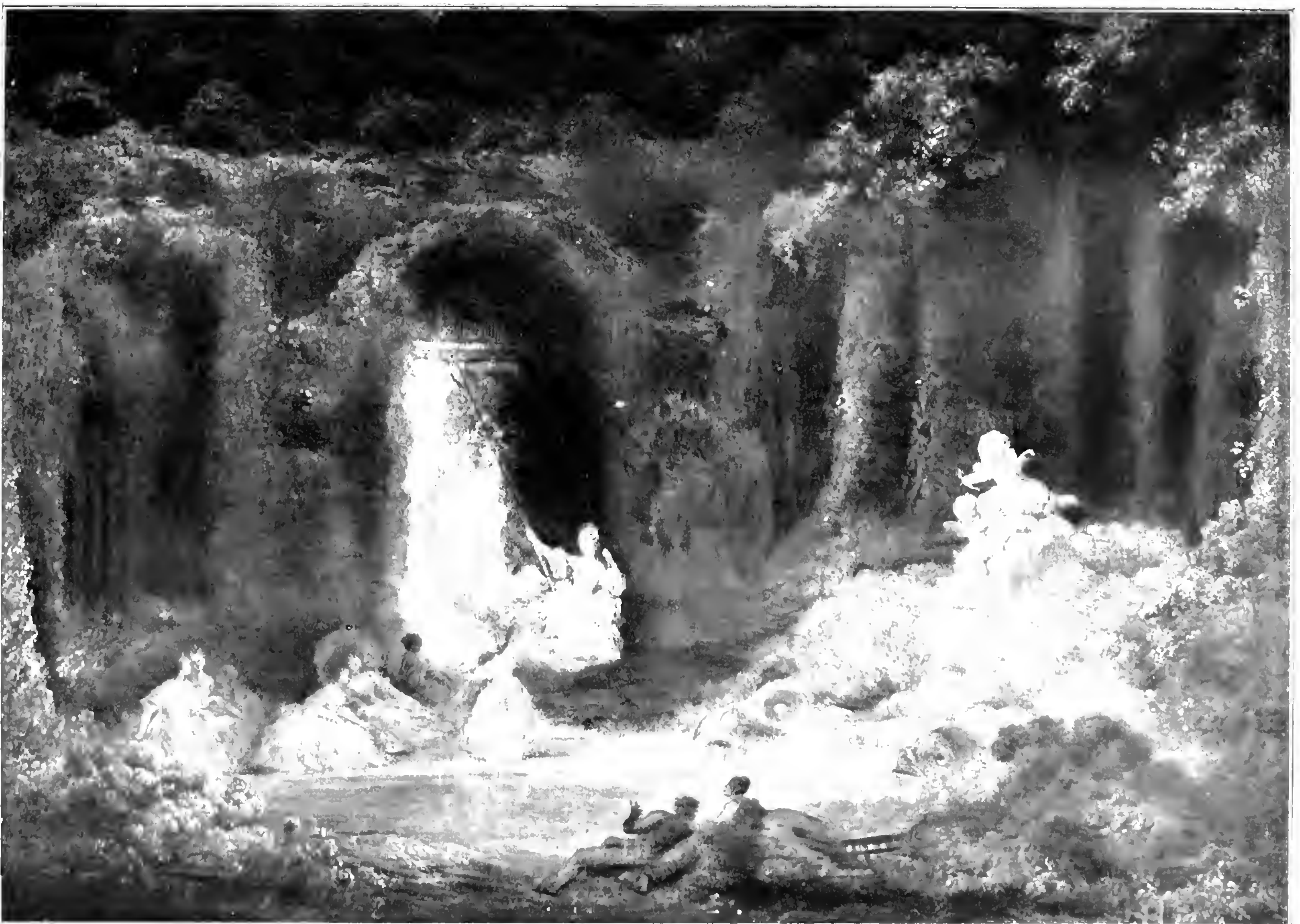
Coypel, et dont se sont inspirés, en leurs tableaux de théâtre, Jean-François de Troy et Carle Van Loo[1].

Au Salon de 1765, l'enthousiasme du public s'est donné carrière. L'œuvre a été acquise au nom du roi, pour être copiée en tapisserie aux Gobelins[2]. Dans les jugements des critiques se font jour des réserves curieuses. Bachaumont constate qu'on admire généralement l'ordonnance et l'effet de lumière, mais que le personnage de Corésus ne paraît, « ni comme homme, ni comme prêtre, » assez caractérisé. Pour Mariette, Frago ne vaudra jamais son maître Boucher ; il trouve son tableau contraint, marqué de signes d'hésitation et influencé de la manière de Bourdon, ce qui n'est pas très juste. Diderot, fort troublé, a la vision d'une « caverne où les sexes sont confondus », d'une « saturnale » et d'un prêtre « conducteur de l'orgie », en quoi il se trompe peu. Seulement, encore qu'il s'agisse d'une manifestation dionysiaque, le peintre n'a pas été guidé en son travail par des visées d'archéologie. L'auteur des *Salons* ne cache point que l'apparence théâtrale de la composition n'a pas plu à tout le monde. A son compte, Frago possède « toute la magie, toute l'intelligence, toute la *machine pittoresque* », et voici même qu'il se met en contradiction avec le début de sa notice en écrivant : « *La partie idéale est sublime chez l'artiste :* il ne lui manque qu'une couleur plus vraie et une perfection technique, que le temps et l'expérience peuvent seuls lui procurer ». Finalement, Grimm résume le débat à sa guise : l'œuvre a du mérite, sans que l'exécution corresponde pleinement au pathétique du sujet ; le sacrificateur est froid et de sexe incertain ; la victime est plutôt endormie qu'évanouie. Avec tout cela, le peintre paraît promettre. On verra, au prochain Salon, ce qu'il tiendra.

Frago va son chemin comme il lui plaît, à travers la vie. Il a exposé au Louvre, en même temps que le *Corésus*, un petit tableau gentiment fripon d'un garçon embrassant une fillette en passe de faire jouer des enfants et un chien. J'imagine qu'il le regarde plus volontiers que sa grande scène. C'est *l'Absence de père et de mère mise à profit :* « sujet joliment inventé, au rapport de Diderot, où il y a *de l'effet et de la couleur*, et le

1. Voir, par exemple, le *Sacrifice d'Iphigénie* de J. F. de Troy, et le même sujet traité par C. Van Loo (collection de S. M. l'empereur d'Allemagne).

2. Au prix de 2.400 livres. Ce prix modeste ne fut, d'ailleurs, payé à l'artiste qu'en 1773, par la négligence ou la mauvaise volonté de Marigny.



HONORÉ FRAGONARD. — RÉUNION DANS UN PARC

Paris, collection Rodolphe Kann

petit tour de force d'un chien blanc *placé au fort de la lumière* ». Que voilà bien déjà tout notre homme au naturel ! Il ne sait pas ce qu'il fera par la suite, mais on se doute qu'il ne rechignera pas sur les *Absences de père et de mère...*, et c'est bien fini pour lui des *Corésus* et des *Callirhoé* ! Au Salon de 1767, une *tête de vieillard* qu'il envoie passe inaperçue ; un petit plafond, peuplé par lui de légers vols d'amours, est taxé par Diderot de « belle omelette, bien douillette, bien jaune et bien brûlée ». Du diable si jamais la galère de l'exposition le tente. Bonsoir la compagnie !...

III

FRAGO S'AMUSE

Frago est petit de taille, bien proportionné, la figure ronde, la physionomie franche et bonne, la bouche fine, le yeux extraordinairement vifs. On le voit toujours un peu ébouriffé, sans grand souci de sa mise. Son goût étant de prendre au bond les choses, et de n'en tirer que plaisir ; il vit suivant l'heure et la minute, tout sourire, tout mouvement, tout feu. La société des hommes lui convient, pourvu qu'ils aient de l'esprit : aux femmes, il demande une certaine grâce remuante et chiffonnière. Sa pensée papillonne, joyeuse d'être incertaine et volage ; sa causerie n'est que boutades, sceptiques ripostes, bâtons rompus. Peu après son retour à Paris, il s'est astreint à une peinture appliquée, bien fournie de détails. C'est ainsi qu'il a exécuté, par exemple, *les Hazards de l'escarpolette* et ce *Chiffre d'amour*, où paraît une jeune femme gravant un nom sur l'écorce d'un arbre. Cette manière patiente a dû lui coûter beaucoup. A peine a-t-il conquis les amateurs qu'il s'abandonne à sa verve. Quoi qu'il hasarde, il veut se donner au plus vite la joie de l'effet souhaité. Il va dans l'imprévu, par le plus court, de sensations en caprices. Toute longue entreprise l'effraie. Souvent il se contente de peindre en esquisses. Des feuilles de papier sont toujours prêtes sur sa table, car l'envie lui peut venir, à l'improviste, de jeter un essai à grands coups de crayon ou à l'aventure d'un pinceau chargé de noir liquide, de sépia ou de bistre clair. Des toiles blanches s'entassent à portée de son chevalet. Une parole, un souvenir, une émotion furtive, une impression lui suggèrent une composition qu'il ne se tient pas du désir de

faire apparaître. Il masse des formes largement, en une chaude préparation brune, puis il s'égaie au jeu des pleines couleurs ou des glacis. Quelquefois, sa peinture a des caresses ; plus souvent, elle a des impatiences ; mais chaque touche porte son coup. Fragonard s'amuse. Dès l'an 1769, nous savons qu'une heure lui suffit pour brosser un portrait à mi-corps, qui a presque l'entrain d'un morceau de Franz Hals. La preuve en reste, écrite de sa propre main, au revers d'un portrait de M. de la Bretèche, au Louvre : *Peint par moi, Fragonard, en une heure de temps.*

Les amateurs sont venus à lui, si disposé à leur complaire. S'ils ont un sujet en tête, ils n'ont qu'à parler, il le traitera. Saint-Julien lui a dicté *l'Escarpolette ;* le marquis de Véry lui trace le programme du *Verrou* — ce duel d'amour entre un lit de déroute et une terrible porte que verrouille l'amoureux. Les indécis n'ont qu'à choisir parmi tous ses ouvrages. A Varenchan de Saint-Geniès, les dessins des *Jets d'eau*, de *l'Armoire*, du *Coucher des ouvrières en modes ;* à Grimod de la Reynière, la *Sultane appuyée sur une ottomane ;* à Senneville, à Randon du Boisset, à Grammont, à vingt autres, des nudités, des paysages, des fantaisies, voire des tableaux religieux. Demande-t-on une peinture à sentiment ? *Le Chiffre d'amour* chante sa romance — et rien n'y manque, même le chien, emblème de la fidélité. Quelqu'un trouve la note un peu fade ? Voici *la Fuite à dessein*, où une jolie bergère se dérobe pour mieux se rendre. Ce n'est pas assez croustillant ?... Regardez donc par ici : c'est *la Gimblette*, qu'une belle enfant dévêtue tend à son chien du bout du pied, et *la Chemise enlevée*, et *Ma chemise brûle*, et tout l'essaim des *Baisers*... Ce diable de Frago se moque un peu de nous, un peu de lui, un peu de tout, mais il n'en a pas tout à fait conscience. Comme il est peintre, au demeurant, par grâce de nature et jusqu'au bout des doigts ! Quelle riche, grasse, coulante et somptueusement cristallisable matière est celle qu'il emploie ! Il n'a pas une préoccupation illimitée de la justesse des valeurs ; il a un sens exquis des harmonies blondes, perlées, bleutées, rosées, irisées, renforcées à l'occasion de quelque éclat vigoureux ou de quelque ton chaud et soutenu, à l'exemple d'une mélodie très douce, dont tout d'un coup l'accompagnement s'accentue d'énergie. Une singularité nous frappe : ses tableaux nous font successivement penser à divers maîtres : à Boucher, à Watteau, à de Troy, à Tiepolo, à Rubens, à Ruysdaël, à Rembrandt... Point de rémi-

niscence directe : aucune formelle imitation : une simple dépendance momentanée en laquelle son étonnante impressionnabilité le place. Jamais sa main ne cesse de s'appartenir, mais quelque chose de ce qu'il a vu vibre



Portrait de M. de la Bréteche.
Musée du Louvre, collection La Caze.

en lui soudain, et c'est alors un goût d'arrangement, un tour pittoresque, un trait, un accord de tons, qui revient sous sa brosse. Sa curiosité des belles peintures ne s'est pas assoupie. S'il ne crayonne plus constamment d'après des compositions d'auteurs célèbres, comme il faisait en Italie pour Saint-Non, ses yeux n'ont pas perdu l'habitude de fourrager à travers

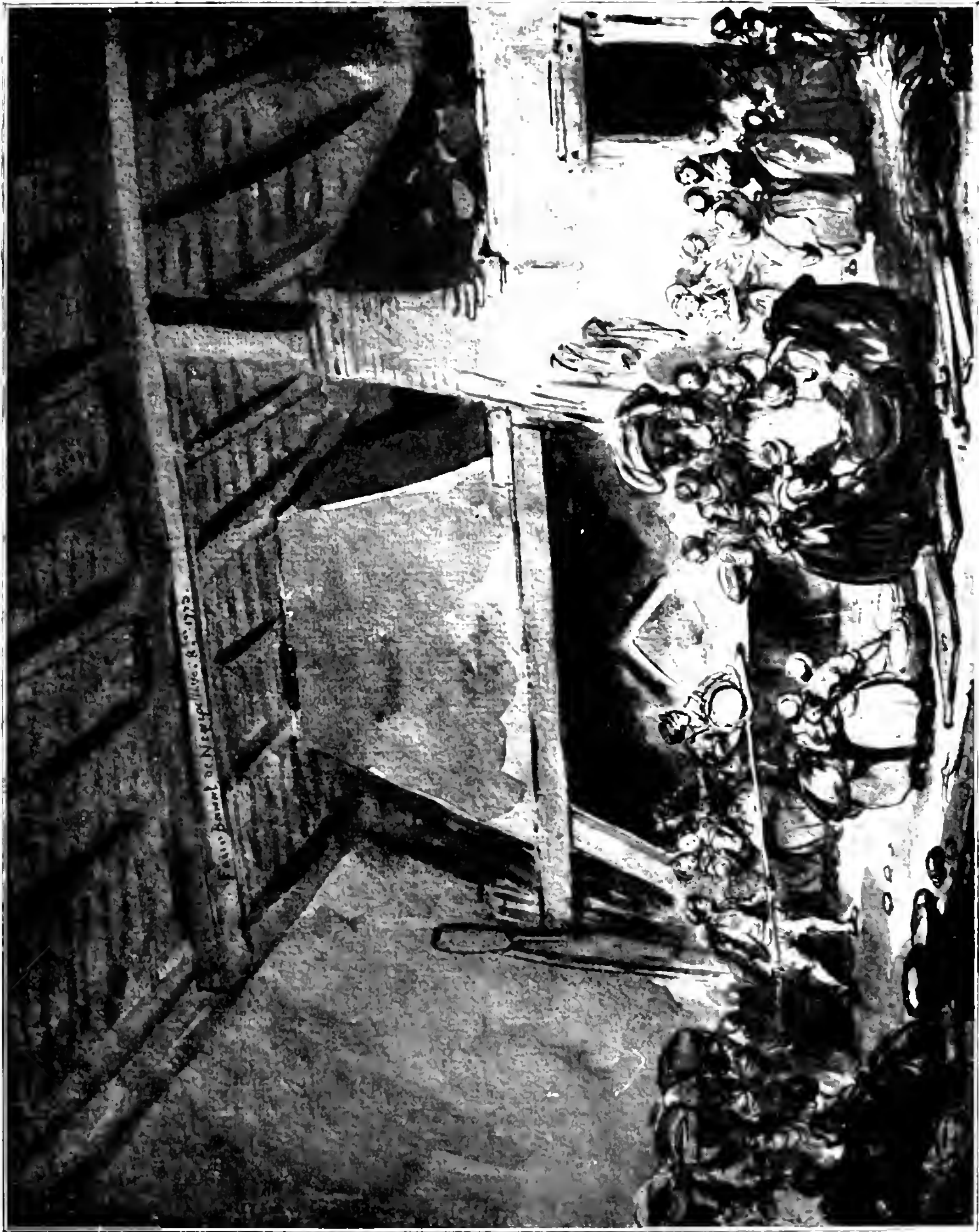
les cabinets parisiens, où sont à sa portée tant de beaux morceaux « des trois écoles ». D'ailleurs, qui oserait prétendre qu'il a laissé à Rome ses crayons et ses pinceaux de copiste piqué au jeu des effets ? Le gendre de Boucher, Jean-Baptiste Deshays, mort en 1765, a possédé de Frago



LA CHEMISE ENLEVÉE.
Musée du Louvre, collection La Caze.

une *Danaé* peinte d'après Rembrandt. Frago ne l'a pu exécuter, depuis sa rentrée d'Italie, que dans une de ces riches collections parisiennes. Le madré Provençal a foi dans son originalité, mais n'entend pas, en fin de compte, être pris sans vert.

Pourtant, ce n'est pas l'art qui l'agite le plus et l'absorbe davantage. C'est bien plutôt l'amour. Il peindra toute sa vie des scènes amoureuses, traversées parfois de lyriques éclairs, parce qu'il se plaira surtout dans les sociétés romanesques. A la vérité, on le voit sujet à de singuliers retours ;



Le Four banal de Nègrepelisse.

Dessin à la sépia.

sous son exubérance délurée un fond bourgeois se dissimule. De là cent contrastes étendus de son existence à sa production, difficiles à comprendre si l'on s'en tient aux superficies, immédiatement clairs à qui a surpris le secret de sa nature. Frago est de toutes les fêtes où le désir s'enhardit, où la volupté effeuille effrontément ses guirlandes, et l'on s'imagine qu'il ne pense à rien de plus. En 1769, Bachaumont, lui reprochant son absence des expositions, l'inculpe d'aimer trop l'argent, de déserter la gloire, de ne plus rien faire pour la postérité, de ne plus briller que « dans les boudoirs et les garde-robes ». Chacun sait bien, à ce moment, que le peintre ne redoute pas le peuple bariolé des coulisses, qu'il peint des portraits de comédiennes, qu'il fréquente chez les sœurs Verrières, chez la Guimard, chez toutes les beautés du jour. Ce qu'on ignore, c'est qu'il vient d'épouser une petite bourgeoise de son pays, nommée Marie-Anne Gérard, ni belle, ni capiteuse, ni gracieuse, ni spirituelle, ni distinguée, ni riche[1]. La cérémonie a eu lieu, le 17 juin 1769, à Saint-Lambert de Vaugirard, le plus bourgeoisement du monde. Frago est enchanté. Depuis plus de



PORTRAIT DE BERGERET.
Dessin à la sanguine. — Montpellier, collection Atger.

1. Un portrait d'elle en bonnet à rubans (médaillon lavé à l'encre de Chine du musée de Besançon) a été reproduit dans la *Revue*, t. XIX, p. 207.

six mois les accordailles étaient faites. Tout se présente à ravir. La Guimard attend son peintre pour décorer un salon dans son hôtel de la Chaussée d'Antin. La du Barry attend son peintre pour symboliser ses amours avec le roi de France dans une des pièces de son pavillon de Louveciennes. Voici la Guimard peinte en Terpsichore. Voilà tout le roman de la du Barry sous d'allégoriques figurations. En même temps, notre artiste se met à brosser des tableaux de famille, dans la manière d'un Greuze plus remuant et plus émoustillé, et, pour ne point se gâter la main, jette sur la toile des gaillardises telles que *la Culbute*... Un beau jour, nous apprenons du nouveau. Le Provençal est brouillé avec la Guimard et congédié par la du Barry, qui ne veut point de ses panneaux décoratifs... Eh! s'il vous plaît, qu'importe? Le gros financier Bergeret vient de passer dans son gros carrosse. Il emmène en Italie sa maîtresse et son fils, son cuisinier et les Fragonard. Frago rit toujours. Marie-Anne a un accent de Provence comme on n'en a qu'à la comédie. Bergeret emporte un registre énorme pour noter ses impressions au jour la journée. Un peu de patience : on aura de quoi se divertir.

Le voyage dure presque un an, du 5 octobre 1773 au 8 septembre de l'année suivante. Mais quel voyage! ah! quel voyage!... On passe par Orléans, d'où l'on gagne à petites journées Vierzon, Limoges, Uzerches, Brives, Cahors, Nègrepelisse près Montauban. Bergeret est content de tout, de sa berline, de ses haltes, de ses compagnons et surtout de lui-même. Il déclare Frago « un peintre excellent, dont le talent lui est nécessaire, mais d'ailleurs très commode à voyager et toujours égal », et sa femme « de même ». Aux arrêts, le peintre dessine les sites intéressants. Magnifique branlebas à Nègrepelisse. Le financier, seigneur et comte de ce bourg, est accueilli par ses vassaux avec cérémonie, cortège et harangue, tandis que Frago, qui ne veut point trop rire, lave à la sépia l'enfournement du pain au *Four banal*. Station à Toulouse et soirée au spectacle... incognito! Haltes à Nîmes, où il sied de croquer la Maison-Carrée, à Beaucaire, à Aix, « ville pleine de belles maisons et de beaux tableaux », à Marseille, « où le vent souffle ». Grande affaire à Antibes, pour démonter le carrosse et l'embarquer sur une felouque, et première expérience du mal de mer. Repos à San Remo; visite de Gênes. Frago dessine toujours. On reprend la mer « comme une médecine ». Débarquement de la mon-



[illegible]

mentale berline à Lericci. Mauvais temps froid. Mauvaises auberges. Voilà Pise, et voilà Sienne. Voici Viterbe — et c'est Rome, enfin! Il y a juste deux mois qu'on vit sur les chemins...

Incontinent commence pour Bergeret de Grandcour, trésorier de l'ordre royal de Saint-Louis, comte de Négrepelisse et autres lieux, la griserie romaine. Il va chez Natoire à l'Académie, est reçu chez Bernis, l'ambassadeur, noue des relations, juge les spectacles publics, loue un étage de palazzo, donne des sortes de fêtes. A travers la ville, il a sans cesse des mots profonds : « Que de palais! Que de fontaines! Que de ruines! Que de marbres!... » On ne le voit guère sortir sans son ruban de l'ordre, qui lui attire du respect et lui vaut même d'être béni par le pape « avec distinction ». Nous nous demandons comment il a bien pu permettre au peintre Vincent, pensionnaire du roi, de le peindre en déshabillé, bonnet de nuit et robe du matin, dans le spirituel portrait venu au musée de Besançon! Il est vrai qu'il se pique de tomber souvent chez les artistes « en polisson », c'est-à-dire à l'improviste et en escapade. Que ne s'est-il rencontré un Molière auprès de ce nouveau Mamamuchi!...

Au bout de dix-huit semaines, la caravane quitte Rome pour Naples. Ensuite, le lourd carrosse, bondé de choses, s'ébranle en vue du retour. Bergeret est à Florence, à Ferrare, à Venise. En la ville des doges, l'homme impayable s'ennuie... La route qu'il choisit pour rentrer à Paris le conduit à Vienne, et de Vienne à Dresde, et de Dresde à Francfort et à Strasbourg. Les Frago sont toujours là — Frago toujours le crayon à la main. Pas d'incident notable. La bonne harmonie ne semble pas avoir été un seul moment troublée entre nos voyageurs. Mais subitement la discorde éclate. Les bons amis d'hier n'ont pas plus tôt repris pied au bord de la Seine qu'ils sont les plus irréconciliables ennemis du monde.

Comment M. le comte de Négrepelisse a-t-il pu s'abuser, au départ, jusqu'à trouver du mérite à son artiste et jusqu'à l'écrire aux pages de son gros journal? Mieux informé, maintenant, le Mécène rageur biffe tous les éloges et les remplace par des annotations à l'emporte-pièce. Frago a le talent court, des connaissances bornées, *noyées dans beaucoup de fantaisies*, de peu de ressources pour un amateur. On lui a cru le caractère égal. Simple apparence! C'est, tout uniment, « qu'il n'ose rien dire, qu'il est lâche, poltron, sans franchise parce qu'il a peur de tous et de chacun ».

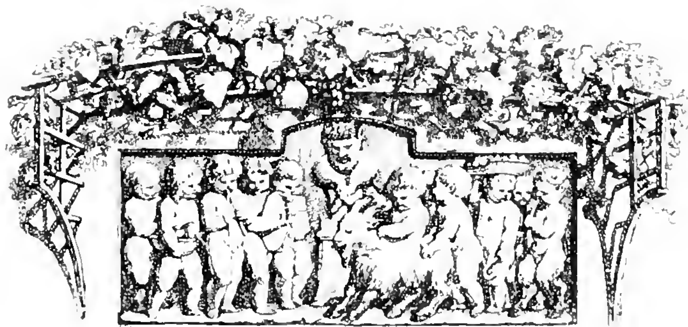
Le financier n'oublie point de blasonner aussi Mme Fragonard : « Pour madame, dit-il, il ne vaut pas la peine d'en parler. Cela pourrait gâter mon papier ». On n'a vraiment pas plus de grâce...

Suivant une tradition recueillie par Villot dans son *Catalogue du Louvre*, la zizanie est venue à propos des dessins du peintre au cours du pèlerinage. Bergeret les prétend siens et Frago les veut garder. Un procès s'engage. Les juges décident qu'aucune convention n'ayant, par avance, assuré à l'amateur la propriété des œuvres de route de l'artiste, il faut tenir compte de ce qu'il aurait fait et gagné à Paris durant plus de onze mois. Si l'amateur conserve les portefeuilles, il paiera un prix de trente mille livres. — La tradition affirme que Bergeret a payé, mais les fameux dessins ne se retrouvent pas en son inventaire — et toute cette histoire nous inspire des doutes infinis[1].

L. DE FOURCAUD

(A suivre.)

1. Le procès n'a pu se dérouler que devant le Parlement de Paris, dont les registres sont conservés aux Archives nationales. Un dépouillement minutieux de ce fonds pour les années 1775 à 1780 environ, aura bien des chances d'achever la ruine de la légende. Non seulement on n'a pas surpris, jusqu'ici, dans une pièce authentique, la moindre trace d'une procédure *Bergeret-Fragonard*, mais, ce qui est plus étrange, aucune chronique, aucun papier du temps ne fait une allusion quelconque à une affaire aussi intéressante pour les amateurs. Nous croyons simplement à l'une de ces déformations de souvenirs si fréquentes dans les transmissions orales des familles. De la mémoire d'une dissidence et d'une brouille est sortie peu à peu l'imagination d'une instance judiciaire, qui n'aura pas eu lieu.





MONTE OLIVETO MAGGIORE : LE COUVENT.

LES « IMPRESSIONS D'ITALIE »

D'EDGAR CHAHINE

Je vois peu de graveurs contemporains doués d'un talent aussi souple et aussi ferme, aussi pénétrant et aussi divers, qu'Edgar Chahine.

Jeune, très jeune encore, puisqu'il ne fait que dépasser la trentaine, il apparaît en pleine possession de son métier; travailleur passionné et patient, il a déjà signé un nombre considérable de pièces qui ont pris, dans le portefeuille des amateurs, une place d'où les caprices de la mode ne les délogeront jamais, à cause qu'elles sont des expressions trop achevées et trop sincères, et de la vie d'aujourd'hui et d'une sensibilité d'homme et d'artiste vraiment originale. Ces pièces maîtresses de l'œuvre de Chahine, le *Portrait de Louise France, Au Château-Rouge, Distribution de soupe le vendredi, Promenade nocturne, la Lutte, l'Ataxique*, M. Henri Beraldi, avec sa compétence habituelle, les a énumérées et commentées ici-même[1]. Qui ne connaît, d'ailleurs, ces substantielles

1. Voir la *Revue de l'art*, t. XVII, p. 269.

pages d'un modernisme si intense, d'une humanité si poignante ? Je n'y insisterai donc pas. Je me contenterai de mettre en lumière certaines particularités du caractère artistique d'Edgar Chahine, qui me semblent se manifester d'une façon plus éclatante encore dans le recueil de cinquante gravures que, sous le titre *Impressions d'Italie*, il vient de publier chez l'éditeur Sagot.

Un des traits dominants du mouvement actuel, c'est la facilité avec



SIENNE : CALLE DELLA MANNA.

laquelle trop d'artistes, peintres, sculpteurs, graveurs, se contentent de l'à peu près, se satisfont, sous prétexte de modernisme, de l'inachevé. Une impression rapidement traduite en quelques touches du pinceau, en quelques coups du pouce ou de l'ébauchoir, en quelques accents de la pointe, cela paraît suffire à la plupart ; ils rougiraient de s'attarder à plus d'efforts, de s'attacher à un rendu plus explicite de leurs observations, de leurs sensations, de leurs idées. S'exprimer plus précisément et plus complètement, ils n'y visent point. Ambition trop haute, sans doute ; idéal démodé, peut-être : l'art d'aujourd'hui aime le sommaire et le succinct.

L'espèce d'obligation n'est pas moins déplorable, où, par les nécessités de la lutte pour la vie, se trouvent contraints tant d'artistes de se créer une spécialité, de se cantonner dans un genre, sous peine, en déroutant le public, de voir leur échapper le succès ; sans parler de ceux que l'anémie de leur tempérament empêche d'oser toute excursion dans un domaine nouveau et qui passent toute leur carrière à traiter de la même manière le même sujet : ils se sont mis des œillères et tournent sans joie la meule.

Se satisfaire de l'à peu près, se spécialiser, nous avons la preuve que jamais Edgar Chahine, même aux heures les plus difficiles de ses débuts, n'y a songé, étant de ceux qui n'acceptent pour règle que leur fantaisie, étant de ceux aussi qui ont de l'art une conception trop élevée et trop libre pour en faire, dans le sens inférieur de ce mot, un métier.

Ne nous étonnons donc pas qu'après s'être fait l'interprète des misères et des élégances de la rue parisienne, après avoir étudié de près le monde des lutteurs, des acrobates, des forains, Chahine ait cédé aux séductions d'autres milieux, d'autres décors. La phrase de Flaubert : « Il y a des endroits de la terre si beaux qu'on a envie de la serrer contre son cœur ! » ne semble-t-il pas, pour qui connaît l'Italie, que c'est à ce pays de lumière et de beauté que l'auteur de *la Tentation de saint Antoine* a songé en l'écrivant ? Chahine est revenu à l'Italie. En Toscane, en Ombrie, sur les bords de l'Adriatique, il a erré de nouveau, au hasard, en quête de sensations nouvelles, avide surtout d'apaiser dans le travail une grande douleur morale ; et de ce séjour de trois mois, il nous a rapporté cet album de cinquante planches frémissantes d'émotion et brûlantes d'amour.

Les paysages y sont nombreux, paysages de pleine nature et paysages de ville, non point les plus célèbres et les plus héroïques, mais ceux dont l'âme s'harmonisait le mieux avec la sensibilité de l'artiste au moment qu'il les traversait, à l'heure de lumière où il les visitait, où il subissait leur charme, auquel tant d'autres, avant lui, avaient peut-être été insensibles. De sorte que les liens les plus étroits rattachent cette œuvre nouvelle de Chahine à ses précédentes œuvres, tant il a su, comme à son ordinaire, y être sincère avec lui-même, y laisser l'empreinte de sa personnalité.

Suivons ses pas : à Pise, d'abord, vers les ruines de l'Arsenal maritime, sur la petite place de San Paolo a ripa d'Arno, devant le délicieux clocher

de San Niccolò ; à San Gimignano, dans le chœur de la collégiale, dans la cour abandonnée du Palais Communal, au pied de la colline Poggio et sur la route de Volterra, dont les cyprès s'élèvent si noblement sur la délicatesse du ciel : suivons ses pas à Sienne jusqu'à la porte et à travers les rues obscures du Ghetto.



VENISE : LA MENDIANTE.

Le décor change : voici Monte Oliveto Maggiore, avec ses jardins de cyprès, derrière lesquels se profilent, si purement dans le soir, les maisons et les clochers de Chiussuri. Laissons-nous conduire dans cette campagne si caractéristique, sur les terrains crayeux où s'élève Poggi le Monache, parmi les gorges riantes de la vallée fertile que les oliviers et les trembles éclairent du perpétuel frémissement de leurs feuillages argentés. Puis, revenons au couvent, où Don Pio nous accueillera du bon sourire de ses yeux fins dans sa face replète, et après un regard sur les deux fantaisies qu'inspirèrent au graveur les Luca Signorelli, montons sur la hauteur, en vue de Pérouse, où il s'est arrêté. Un bel arbre est là, ferme et puissant, dominant la vallée, et, par ce crépuscule d'été, sous l'enchevêtrement ténébreux de ses branches, on voit resplendir doucement les murailles de la merveilleuse ville : vision sereine, à laquelle les deux impressions que nous apporte ensuite le graveur, d'après Fiorenzo di Lorenzo, semblent donner un sens plus raffiné et plus mystérieux.

Le décor change encore : c'est Assise. Le couvent de Saint-François s'érige tout blanc dans la lumière, puis on pénètre dans la cité sainte par

la porte Saint-Pierre, on fait halte devant la cathédrale; le mendiant Ubaldo demande l'aumône de sa main difforme, et la foule des jours de marché, la foule pittoresque et colorée, emplit la place Victor-Emmanuel.

Venise enfin, et une Venise qui n'est pas la Venise de Whistler. Du canal San Pietro au Rio Ca Foscari, de la Pescaria Santa Margherita à la Giudecca, et au Ghetto Vecchio, la promenade est exquise à travers les



PÉROUSE : FANTAISIE SUR FIORENZO DI LORENZO.

rues et les places étincelantes, parmi les miroitements de l'eau lourde, et l'on y fait les plus amusantes rencontres : ici, des enfileuses de perles, et Nina et ses deux sœurs, et la belle Vénitienne au jardin, drapées dans leurs châles noirs, et des mendiantes, et des éplucheurs d'artichauts. La vie populaire de Venise frémit là, saisie sur le vif, croquée en traits nets, décisifs, et derrière ces tableaux restreints on sent s'étendre, loin, là-bas, les décors de la cité enchanteresse, l'enivrement de la lumière sur les palais de marbre, sur les vieilles maisons vermineuses, que les reflets

de l'eau prolongent, doublent, et déforment sans cesse magiquement.....

Le livre fermé, le charme longuement demeure dans les yeux et dans l'esprit, de ces images précises, si véridiques on le sent, et en même temps empreintes d'un sens si personnel des choses. Cela est à la fois libre et traditionnel, large et minutieux quand il faut, exempt toujours de négligence, et je ne sais ce qu'il convient d'y louer le plus, ou de la façon franche, abandonnée et primesautière dont sont traités dans une même planche telles et telles parties, ou de la finesse scrupuleuse, de l'exquis amour du détail avec quoi se trouvent exprimés tels morceaux d'architecture, tels coins de paysage, telles silhouettes animées. Ce qui a dominé ici, en tous cas, le graveur, — nul de ceux qui savent lire une image gravée ne le contestera, — c'est, comme à son ordinaire, le souci le plus passionné de caractérisation et de perfection. Des pages comme *le Couvent de Monte Oliveto, les Terrains crayeux, les Trembles, le Couvent de saint François*, sont à cet égard des choses achevées, d'une réalisation étonnante, où la recherche de l'effet d'ensemble — les deux gravures originales qui illustrent cet article, *la Colline Poggio* et *la Cathédrale d'Assise*, le prouvent de la plus éclatante manière — n'est jamais dominée par la volonté du détail.

Les *Impressions d'Italie* sont dans l'œuvre de Chahine comme une halte, un repos, après le considérable travail qu'il venait d'achever pour les Cent bibliophiles, cette illustration des *Fêtes foraines de Paris* — sur un texte du signataire de ces lignes, — qui va prouver, une fois de plus, toute la finesse et toute la force de son original talent.

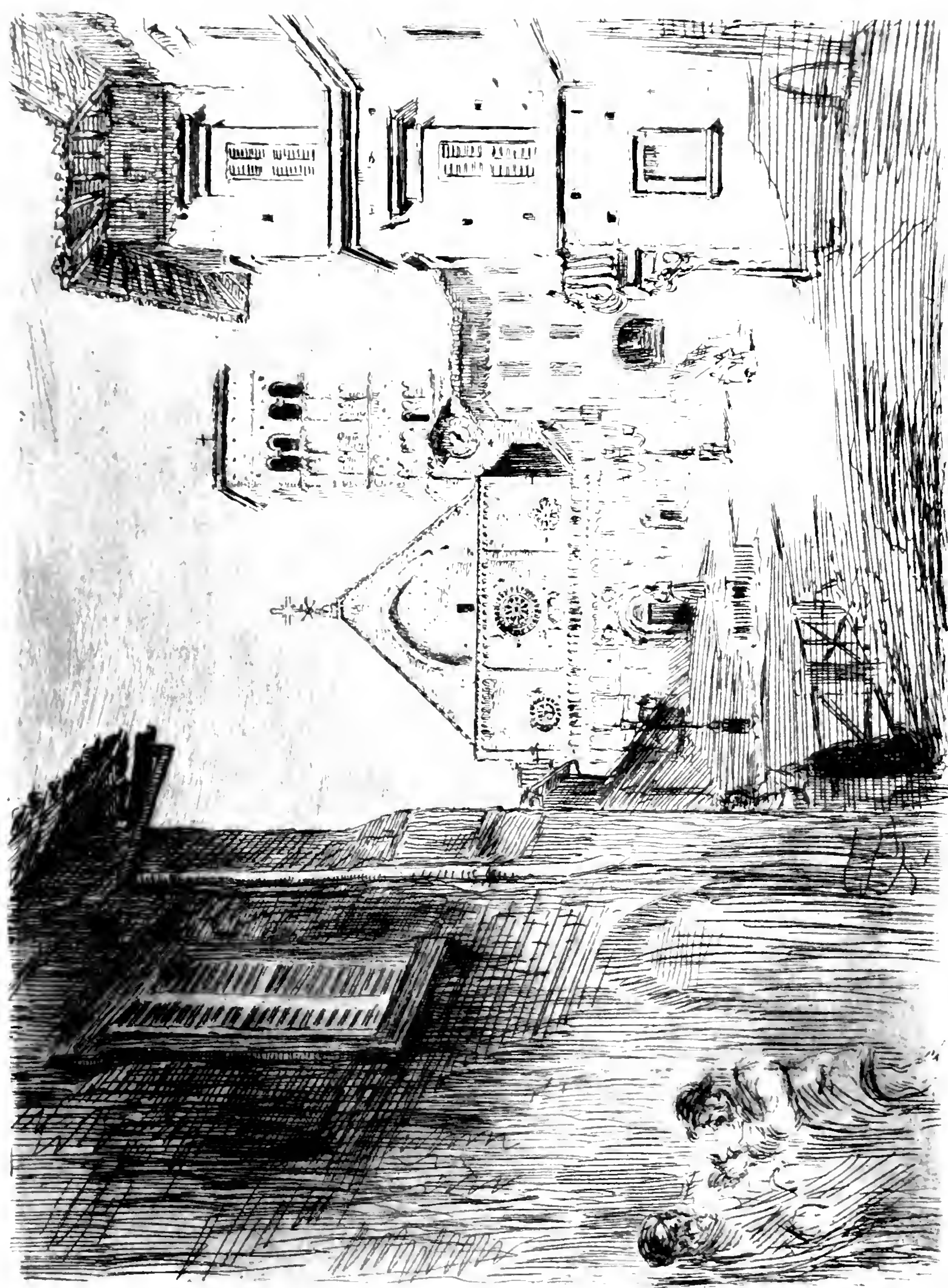
Et voici qu'il rêve à présent d'un livre consacré à la Femme d'aujourd'hui, d'un livre où toutes les grâces, toutes les élégances de la féminité moderne seraient peintes, où il traduirait les langueurs, l'activité fiévreuse, les séductions, les perversités de la Parisienne du XX[e] siècle, où des portraits voisineraient avec des scènes de la vie courante, d'un livre enfin où sa sensibilité s'exprimerait avec l'acuité, la délicatesse, l'énergie, la souplesse raffinée et diverse, dont le rend aujourd'hui capable, plus que jamais, la connaissance si patiemment et si consciencieusement acquise de son art.

GABRIEL MOUREY

ASSISE. LA CATHÉDRALE

Gravure originale de M. Edgar CHAHINE

Revue de l'Art ancien et moderne Imp. Ch. Wittmann.



PHIDIAS ET SES PRÉDÉCESSEURS

D'APRÈS DES TRAVAUX RÉCENTS



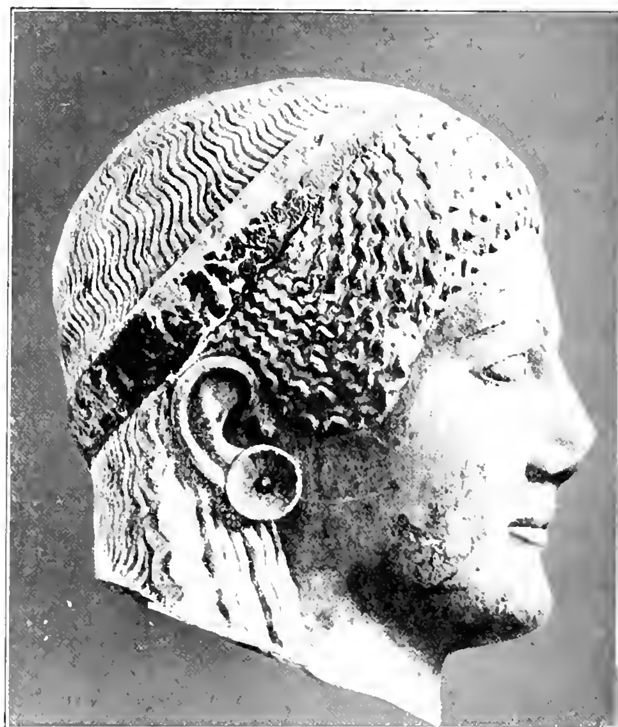
PARLER de Phidias, après toutes les études qui ont été écrites sur le fameux sculpteur athénien, peut sembler une entreprise étrange à ceux qui ne suivent pas le mouvement scientifique de notre temps. Pourquoi, dira-t-on, aborder un sujet aussi rebattu, et par quel miracle d'adresse espère-t-on en renouveler le fond? Quelque trouvaille retentissante a-t-elle rappelé l'attention sur les marbres du Parthénon? Quelque inscription, quelque texte aurait-il éclairci l'existence mal connue de l'artiste?

Rien de pareil n'a engagé M. Lechat à écrire son livre, *Phidias et la sculpture grecque au Ve siècle*[1]. Et pourtant, quand on l'a lu, on sent que la figure du plus grand des sculpteurs anciens a pris plus de vie et de réalité. L'auteur n'a pas seulement utilisé tous les travaux antérieurs; il a surtout profité de la vive clarté que les dernières fouilles de l'Acropole ont jetée sur l'école de sculpture qui précéda et prépara la venue du maître. Connaître les antécédents d'un artiste, c'est expliquer une grande partie de son génie. Sans le Pérugin, comment comprendre Raphaël? Sans David, comment se serait formé Ingres? Ce n'est pas par une filiation aussi directe que Phidias nous apparaît lié à ses prédécesseurs, car son originalité fut de résumer en lui plusieurs écoles. Mais, possédant

1. Paris, 1906, Librairie de l'Art ancien et moderne, Collection des *Maîtres de l'Art*.

aujourd'hui quelques-unes des œuvres qui furent familières aux yeux de ses aînés, nous pouvons juger à la fois du respect qu'il eut pour ce passé et de la transformation qu'il lui fit subir.

Lorsque, en 1886, M. Collignon composa son *Phidias*[1], il lui suffit d'une page pour rappeler les précurseurs. Quand il reprit la question dans



TÊTE D'UNE CORÉ ARCHAÏQUE
Athènes, musée de l'Acropole.

son *Histoire de la sculpture grecque*, en 1892[2], il consacra deux chapitres entiers à l'époque comprise entre les Pisistratides et les guerres Médiques, et aux maîtres de transition comme Calamis. M. Lechat, venu plus tard et profitant à son tour des nouveautés de la science, trouva la matière de deux livres à écrire sur le même sujet : l'un en 1903, *Au Musée de l'Acropole*[3],

1. Paris, 1886, Rouam, Collection des *Artistes célèbres*.
2. Paris, 1892, Didot.
3. Lyon, Rey, et Paris, Fontemoing, 1903.

l'autre en 1904, *la Sculpture attique avant Phidias*[1]. Cette ascension progressive montre le notable enrichissement de nos connaissances en vingt années. L'étude sur *Phidias* est comme le couronnement d'un édifice qu'on avait dû, sinon reconstruire en entier, du moins reprendre dans ses fondations.



TÊTE D'UNE CORÉ ARCHAÏQUE.
Athènes, musée de l'Acropole.

Ceux qui veulent pénétrer dans le détail devront donc lire les trois volumes de M. Lechat. Les deux premiers sont de copieuses études d'érudition et d'archéologie, minutieusement documentées et nourries de références. Le dernier est un livre de vulgarisation qui s'adresse au grand public. Nous nous occuperons surtout de celui-ci, parce qu'il relève de la littérature générale, mais nous ne manquerons pas de recourir aux deux

1. Thèse de doctorat. Paris, Fontemoing, 1904.

autres pour les parties qui expliquent et complètent les théories de l'auteur. On peut considérer son œuvre comme le plus grand effort accompli en archéologie pour exposer le développement rationnel de la sculpture attique, depuis les origines jusqu'à la fin du ve siècle.

I

Quand on embrasse d'un regard l'ensemble de ces sculptures, on constate d'abord que, bien avant l'année 500, les genres principaux étaient déjà fixés, les rôles distribués, et que le progrès s'accomplissait régulier, sans incertitude, sur des voies nettement définies. Le relief et la ronde bosse, la statue isolée et la décoration monumentale existaient à la fois. Le marbre blanc, mis en usage de bonne heure par les artistes de la Grèce asiatique et des Cyclades, remplaçait presque partout les calcaires plus grossiers de l'âge antérieur, cependant que le procédé de la fonte en creux, rapporté d'Égypte par des Samiens, donnait l'essor, désormais, au travail du bronze.

C'est en ces termes que, dès les premières pages de son livre, l'auteur rend hommage au labeur considérable du vi^e^ siècle, qui passait jadis pour une époque de tâtonnements et de maladroits essais. Nous avons appris à être plus justes envers le temps qu'on peut appeler « le siècle de Pisistrate », par comparaison avec « le siècle de Périclès ». Athènes y est déjà un laboratoire, où non seulement les sculpteurs indigènes s'ingénient à tailler la pierre et le marbre, à fondre le métal, mais où affluent déjà les artistes venus des îles et même de la côte asiatique. M. Lechat a minutieusement étudié les premières phases de ce développement dans son ouvrage *Au Musée de l'Acropole*, et dans les premiers chapitres de sa *Sculpture avant Phidias*. Il a démontré, avec une abondance de preuves qui donne à ses conclusions la valeur d'une solution définitive, que les souvenirs de la sculpture de bois, à jamais disparue (ixe à viie siècle), sont encore sensibles dans les statuettes et dans les reliefs de pierre tendre (fin du viie et commencement du vi^e^ siècle), et que le marbre, en Attique, fit seulement son apparition vers l'époque de Solon, ou même plus tard (deuxième quart du vi^e^ siècle). Il a observé et poursuivi, avec une incroyable patience, tous les détails de cette évolution, à force de palper et d'ausculter les monuments eux-mêmes dans les salles de ce musée de l'Acropole, où il passa de si longs mois. Il a donné la sensation d'une belle poussée d'art, intense et régulière, sur le sol grec; on voit la plante



TRÔNE LUDOVISI : LE DOSSIER

Rome. Musée National

germer, grandir, se développer en rameaux vigoureux qui vont plus tard couvrir le monde.

Peut-être l'auteur, emporté par son admiration, a-t-il un peu exagéré la spontanéité de cette floraison : il croit à un art autochtone, libre de toute suggestion étrangère. On le lui a déjà reproché[1], et nous pourrions, à notre tour, discuter une idée contraire au principe si bien posé par Brid'oison : « On est toujours le fils de quelqu'un ». Mais ce débat nous entraînerait trop loin. Contentons-nous de dire que si M. Lechat avait étudié de près les terres cuites de la même période, il y aurait vu : 1° que la primitive sculpture en bois est représentée là par de nombreux et instructifs exemplaires; 2° que les influences orientales, comme dans les vases, y sont sensibles dès le VIIIe et le VIIe siècle, c'est-à-dire au moment où la sculpture en Grèce, dans les îles et en Ionie, était en pleine formation. Ce qui est certain — et là-dessus tout le monde est d'accord — c'est que, réelles ou non, ces influences extérieures n'ont mis aucune entrave à l'originalité des écoles, ni à la constitution d'un style hellénique, tout à fait différent de la manière égyptienne ou assyrienne.

Là où M. Lechat a déployé ses plus brillantes qualités d'analyse, c'est en étudiant les belles statues de l'Acropole, qu'on appelle, d'un nom devenu bien vite populaire, les *Corés* (les jeunes filles). Il s'est fait leur historiographe le plus consciencieux et le plus ému. Il a regardé et scruté sans trêve les modelés de leurs figures souriantes (voir ci-dessus, pp. 118 et 119), les plis de leurs tuniques, leurs gestes timides. D'abord publiées dans des articles du *Bulletin de correspondance hellénique*, ses études ont reçu d'importantes retouches et additions dans le volume *Au Musée de l'Acropole*. Enfin, avec une troisième refonte et des chapitres entièrement nouveaux, les Corés ont pris place, en quelque sorte, sur leur piédestal définitif dans la *Sculpture avant Phidias*. De ces divers écrits, que de pages pittoresques et colorées, que de remarques pleines de sensibilité artistique et même de tendresse on pourrait extraire, qui résument l'impression de M. Lechat en présence de ces exquises statues peintes.

L'art attique du VIe siècle était-il homogène ? Ici, l'auteur pose les termes essentiels du problème. L'unité consiste dans l'identité du but poursuivi : toutes les écoles rivalisent à qui rendra le mieux une figure

1. Collignon, *Journal des Savants*, mars 1906, p. 125.

d'homme ou de femme, de dieu ou de déesse, et cette figure reste essentiellement grecque. Mais la diversité subsiste au fond.

> L'indispensable division, dit l'auteur[1], s'opéra d'instinct pour les créations de l'architecture, et pareillement pour celles de la sculpture. Comme il y a deux ordres d'architecture, il y a aussi, peut-on dire, deux ordres de sculpture. A l'architecture dorique correspond une sculpture sévère, sobre, puissamment construite... Ce fut celle qui domina dans la partie occidentale du monde grec, dans la Grèce dite dorienne, et spécialement dans le Péloponnèse, terre d'élection du mode dorique en architecture. Le mode ionique, au contraire, est né, s'est développé, et régna toujours dans la Grèce d'Asie; et à cette architecture, plus élégante et plus parée, correspond une sculpture animée, facile, aux formes coulantes...

Nous reviendrons, à la fin, sur l'opposition établie entre les mots *dorien* et *ionien*. Reconnaissons, pour le moment, que M. Lechat définit bien la double préoccupation de l'art hellénique, devenu, si je puis dire, adolescent. Cet art oscille entre deux formules, celles que l'on rencontre dans d'autres régions et d'autres temps : la force et la grâce. Qui saura les réunir toutes deux ? C'est l'Attique. A elle on doit « la juste et harmonieuse fusion qui seule devait permettre à l'art de mûrir ses plus beaux fruits d'or ». Ainsi s'explique que les œuvres athéniennes de la période placée entre 500 et 480 se divisent en deux catégories, les unes inclinant vers un idéal de vigueur un peu massive, les autres cherchant à donner une impression d'élégance et de sveltesse. L'alliance de ces deux qualités est déjà sensible dans un monument élevé à Delphes, après la victoire de Marathon, le Trésor des Athéniens, qui ouvre la voie à Phidias et à son école.

Avant d'arriver au grand sculpteur, M. Lechat consacre encore un chapitre à ses prédécesseurs immédiats. Il suit le double courant à travers les œuvres exécutées entre 480 et 450 : il analyse celles qui nous ont été conservées, comme les Tyrannicides du Musée de Naples, les admirables panneaux du Trône Ludovisi (voir pp. 121 et 123), le beau relief du Louvre que M. Heuzey appelle l'Exaltation de la fleur. Les célèbres frontons d'Olympie lui fournissent, avec les danseuses d'Herculanum, l'occasion de caractériser la manière forte et grave, comme, avec l'Artémis de Pompéi et la Penthésilée de Vienne, petites-filles des Corés de l'Acropole, il montre la persistance du style gracieux et souriant. Les résultats les plus précieux

1. *Phidias*, p. 11.




Trône Ludovisi : les deux accoudoirs.

Rome, Musée national

de ces efforts dirigés en tous sens sont condensés dans un chef-d'œuvre : la statue de bronze de l'Aurige retrouvée à Delphes (reproduite ci-contre), cette « fleur d'art si magnifiquement épanouie, qui nous apprend ce que la statuaire grecque pouvait déjà mettre de beauté dans les attitudes les plus simples, de charme dans les draperies les plus austères, de noblesse dans les actes les plus communs, de vie enfin dans l'absence même de tout effort et presque de tout mouvement ».

Des monuments de cette valeur nous permettent de comprendre ce qu'a été la technique raffinée de grands artistes dont nous avons perdu tout souvenir exact, ou que nous connaissons seulement par des copies gréco-romaines : Calamis, Polyclète, Pythagoras, Myron. Je loue beaucoup M. Lechat d'avoir usé de l'excellente méthode qui consiste à analyser les sculptures originales conservées, même à l'état de débris, dans nos musées, et d'en tirer des conclusions sur le style des auteurs. En général, on emploie le procédé inverse. On scrute d'abord les textes pour faire revivre les œuvres disparues des artistes célèbres, et on s'applique ensuite à les retrouver dans les monuments. C'est aller de l'inconnu au connu. M. Lechat a trop de finesse et de pénétration pour tomber dans cette erreur. Il évite les constructions *a priori* : il nous fait connaître ce qui est ; il applique ensuite ses déductions à ce que nous entrevoyons sur les artistes anciens. On sent bien dans son raisonnement ce qui appartient au fond solide de l'observation et, à côté, ce qui relève de la conjecture nécessaire et légitime. Les deux éléments indispensables à la science, expérience et hypothèse, sont rigoureusement juxtaposés, mais non mêlés.

Au traditionalisme de Polyclète, à sa recherche des proportions mathématiques et à sa constitution d'une statue-étalon, d'un canon où tout était combiné par des relations de nombres, il oppose l'individualisme de Pythagoras et de Myron, s'essayant à saisir la nature dans des mouvements rapides et fugitifs, même dans des attitudes violentes. Il met face à face le Doryphore et le Discobole, et c'est encore une façon de nous faire sentir le double courant qui divise l'opinion artistique en Grèce, le conflit éternel de l'idéal et du réel qui est toute la vie de l'art.

J'aurais aimé qu'à ce propos M. Lechat mentionnât l'influence des peintres. A peine en dit-il quelques mots dans ses livres, et c'est là un oubli commun à presque tous ceux qui s'occupent de la sculpture grecque.



Aurige de Delphes.
Musée de Delphes.

Comme les œuvres de peinture ont disparu, on laisse de côté cet élément qui, à mon avis, dut avoir une importance considérable, non seulement pour constituer une part essentielle de l'art classique, mais pour faire l'éducation des sculpteurs eux-mêmes. Bon nombre d'attitudes, nobles ou familières, tranquilles ou mouvementées, fixées dans les reliefs ou dans la statuaire, nous les retrouvons sur les vases peints de la première moitié du ve siècle. Nous savons, d'autre part, que Polygnote avait conquis toute sa renommée, quand Phidias n'était encore qu'un enfant. Comment douter que la vue des chefs-d'œuvre crées

par le maître et par ses émules n'ait agi puissamment sur l'âme du jeune artiste? Par sa technique même, par la facilité à reproduire les gestes et les groupements, par son coloris, la peinture avait sur la sculpture une avance considérable et lui proposait toutes sortes de modèles. J'ai osé, pour ma part, énoncer cette proposition que dans la formation de l'art attique du ve siècle, le facteur principal a dû être *le peintre*, et que Phidias, à beaucoup d'égards, nous apparaît comme un disciple et un continuateur de Polygnote[1]. J'aurais été heureux de trouver dans les écrits de M. Lechat un avis sur cette question. Sa fine érudition n'eût pas manqué d'apporter à l'enquête quelques documents précieux.

L'étude des frontons d'Egine et des frontons d'Olympie permet à l'auteur de montrer ce qu'était la décoration sculpturale des temples avant Phidias, d'en noter la symétrie rigoureuse, et enfin nous arrivons au cœur du sujet, aux constructions du temps de Périclès. Nous reprochera-t-on d'avoir insisté sur les préliminaires et d'avoir introduit trop lentement en scène le personnage principal? Non. Nous l'avons dit : là est l'originalité du travail de M. Lechat. Dans ses chapitres d'ouverture, il a condensé la matière de dix-huit années d'études sur les monuments (ses premiers articles du *Bulletin de correspondance hellénique* datent de 1888). C'est sur des bases extrêmement solides et soigneusement cimentées qu'il a construit l'histoire de son héros. Et c'est pourquoi il a réussi à le caractériser avec plus de précision qu'on ne l'avait fait.

II

Le rôle qu'on attribue généralement à Phidias est d'avoir été un novateur et un « créateur ». Platon l'avait déjà dit, et les modernes le répètent. Dans son *Histoire de la Sculpture grecque*, M. Collignon fait ressortir ce que l'art grec doit de nouveau au plus illustre des sculpteurs : Phidias résume en lui tout ce qu'un artiste peut savoir ; il n'a pas de rival dans la technique chryséléphantine ; il est le premier dans l'art de travailler le marbre ; il reste un modèle inimitable pour tous les statuaires ; on lui reconnaît l'honneur d'avoir révélé toutes les ressources de la toreutique et

1. *Gazette des Beaux-Arts*, décembre 1906, p. 446.

de l'art du métal. Conclusion : le trait le plus saillant du génie de Phidias, c'est qu'il fait pénétrer dans l'art un « esprit nouveau [1] ».



TÊTE DU MUSÉE DE BOLOGNE.

M. Lechat a pris position sur un terrain différent, presque opposé. Phidias, pour lui, fut un esprit éminemment conservateur, plutôt que réfor-

1. Tome I, p. 553, 554.

mateur. Créateur au sens large du mot, il n'a créé que pour compléter et achever l'œuvre ourdie et poursuivie par des générations nombreuses. S'il incarne à nos yeux l'art grec, c'est que son labeur résume l'effort de deux siècles entiers, de deux longs siècles où des centaines d'artistes avaient mis chacun un peu de leur âme.

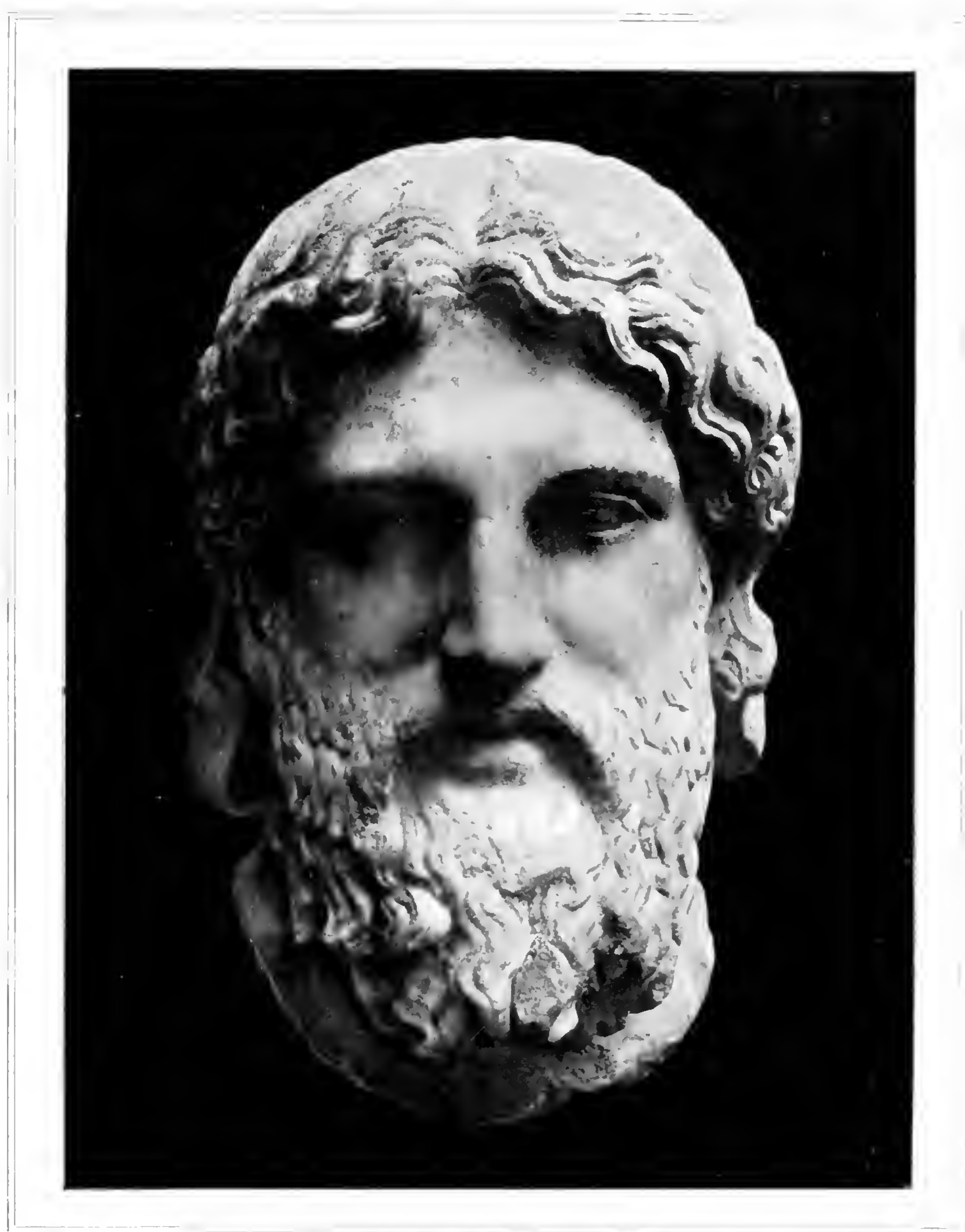
On constate, dit l'auteur, que Phidias n'a point cherché exprès le nouveau, et qu'il a tenu pour secondaire d'inventer ou d'emprunter... Nous avons remarqué déjà que, dans ses grandes œuvres de statuaire, ni les attitudes, ni les draperies ne témoignent d'une intention d'innover. Phidias, en effet, n'est pas un isolé; il a derrière lui toute la tradition de l'art athénien, et près de lui, sous sa main, tout l'acquis de cet art. Sa mission est d'assurer au long travail antérieur son couronnement, de fixer en un aspect définitif ce qui était jusque-là inachevé et incertain... Tout le passé semble aboutir à lui [1].

Je suis d'autant plus aise de trouver ces idées chez M. Lechat, que j'ai exprimé autrefois une opinion toute semblable sur le génie « conservateur » de Phidias [2]. Il clôt magnifiquement une ère, plus qu'il n'en ouvre une autre. La véritable révolution fut faite, à mon sens, par Scopas et Praxitèle; ceux-là furent les vrais novateurs en introduisant dans l'art grec un « esprit nouveau », c'est-à-dire le sens du romanesque et du sentimental, si étranger à l'esthétique virile du v[e] siècle.

Partant de ce principe, M. Lechat passe en revue les œuvres qu'on attribue à Phidias, puisque nous n'avons pas, hélas! un seul morceau où se lise sa glorieuse signature. Il admet d'ailleurs que sa vie fut relativement courte, qu'il avait une trentaine d'année vers 450, et qu'il mourut en 432. « Ces œuvres, aussi peu nombreuses qu'elles sont considérables, se laissent énumérer en cinq mots, à savoir : pour la sculpture décorative, le Parthénon : pour la statuaire, les trois Athéna de l'Acropole (Lemnia, Promachos, Parthénos), et le Zeus d'Olympie. »

Des statues, qui ne nous ont été conservées que par des copies ultérieures, M. Lechat a évoqué le souvenir le plus juste et le plus vraisemblable, en rassemblant avec tact ce qui éclaircit le sujet, en laissant dans l'ombre ce qui était pure conjecture. Je ne diffère de sentiment avec lui que sur la Lemnia. Depuis le débat ouvert par M. Paul Jamot sur la brillante

1. *Phidias*, p. 109 et 110.
2. *Bulletin de Correspondance hellénique*, 1897, p. 509.



Tête d'une statue de Zeus inspirée du Zeus de Phidias.
Musée de Boston.

reconstitution de M. Furtwængler[1], je n'ai pu, pour ma part, m'habituer à considérer la statue ainsi recomposée comme un type qui donne une idée juste de l'art de Phidias, surtout dans la période de ses débuts. Laissant de côté les objections fondées sur les proportions de l'ensemble, sur la petitesse de la tête, sur les cheveux coupés court, je m'en tiens au style si particulier, si expressif, d'une figure dont on chercherait vainement l'analogue dans le reste des œuvres attribuées à Phidias. En comparant ce visage d'un ovale pur et allongé, d'une douceur et d'une bienveillance un peu dédaigneuse, avec les copies ou les originaux qui représentent pour nous la statuaire de cette époque, je doute qu'on arrive à placer ailleurs que dans la seconde moitié du ve siècle, et plutôt après le Parthénon, cet admirable morceau (voir p. 127). Ni la tête de Dionysos, la seule qui soit conservée dans les frontons d'Athènes, ni la tête de la collection de Laborde, que l'on attribue au même ensemble, ni les déesses de la frise ne présentent un style analogue. Toutes ont conservé, dans leur sereine beauté, quelque chose de la construction géométrique et solide des anciens temps. Que l'on garde de la démonstration de M. Furtwængler la preuve que ce type de statue a existé dans l'art grec, c'est à quoi l'on pourrait bien consentir; mais qu'il représente dans sa pureté originale un des chefs-d'œuvre de Phidias jeune, et qu'on nous invite à nous prosterner devant cette effigie comme devant la création du plus génial des artistes, voilà ce qui suscitera toujours des résistances légitimes. Le livre de M. Lechat me paraît lui-même le meilleur argument à invoquer contre cette thèse, car, lorsqu'on a feuilleté les illustrations de son ouvrage, on conserve l'impression que la magnifique tête de Bologne est ici placée comme un hors-d'œuvre, un ἅπαξ λεγόμενον, qui détonne dans l'ensemble[2].

Plus instructive et plus probante a été la découverte d'une très belle tête de Zeus, acquise récemment par le musée de Boston (voir p. 129). Bien que la copie ait passé sans doute par les mains d'un artiste du IVe siècle, nous voyons revivre enfin les traits majestueux, l'expression bienveillante du Jupiter

1. *Monuments publiés par l'Association des études grecques*, t. II, 1893-95, p. 23 et suiv.; *Revue archéologique*, 1895, t. I, p. 7 et suiv.

2. Cette nuance ne pouvait pas échapper à l'œil perspicace de M. Lechat; aussi a-t-il cherché à expliquer cette impression, en montrant pourquoi cette création reste *unique* dans l'œuvre de Phidias. « Elle est la fleur suave et très rare qu'il arrive à un artiste de cueillir *une fois* dans le matin de sa carrière et dont il chercherait en vain plus tard à retrouver la pareille ».

Olympien, de celui que Phidias, selon Dion Chrysostome, avait représenté comme le dieu souverainement doux et pacifique, le frère et le sauveur des hommes, et dont l'image était jusqu'ici très pauvrement rendue par quelques médailles d'Elis ou par le buste maussade d'Otricoli. Cette fière et affable physionomie nous fait mieux pénétrer dans les desseins du sculpteur, dans l'idéal de raison et de bonté surhumaine dont il se plaisait à revêtir l'âme de ses dieux. On comprend comment son œuvre se rattache à celle de son protecteur et ami, Périclès, qui, le premier, avait entrevu la fédération des peuples libres et conçu la pacification du monde dans une sorte de congrès réunissant à Athenes les députés de toutes les villes et de toutes les races grecques[1]. Quelque chose de ce rêve généreux se reflétait sur la figure du Zeus Olympien, que l'antiquité s'accorde à saluer comme l'œuvre la plus grandiose de Phidias, et que le Romain Paul Émile ne put pas contempler sans émotion. Le sentiment d'humanité profonde qui s'en dégageait fut aussi le caractère dominant du grand homme d'État dont M. Lechat a tenu à tracer un portrait complet dans un de ses chapitres. Et c'est justice, car l'association de ces deux hommes symbolise le mieux la marche ascendante du génie politique et artistique d'Athènes. On ne peut pas les séparer : ce que l'auteur exprime spirituellement en disant que Périclès avait nommé Phidias « stratège de l'art athénien ». Ailleurs, il insiste sur le mot de Plutarque : « Le plus surprenant fut la rapidité du travail ». En vingt ans, de 450 à 430, les Athéniens virent sortir de terre une ville nouvelle, toute blanche de marbres : « En cela se reconnait la forte volonté de Périclès, qui pressentait peut-être que jamais plus la cité ne retrouverait ni le loisir, ni les ressources, ni l'essor d'à présent. »

E. POTTIER.

(A suivre.)

1. Plutarque, *Periclès*, 17 ; cf. Curtius, *Histoire grecque*, trad. Bouche-Leclercq, t. II, p. 619, 620.





LE PORTRAIT PENDANT LA RÉVOLUTION[1]

Les belles journées enthousiastes sont passées. Les événements tragiques qui se sont succédé depuis deux ans ont ébranlé la foi républicaine de beaucoup. La Révolution n'a plus son siège dirigeant dans les sociétés d'érudits et de penseurs; son achèvement va être l'œuvre de l'unique populace. Les partis, au lieu de n'avoir entre eux que des divergences d'opinions, sont désormais séparés par la haine. Il n'y a plus de ces discours de haute et noble inspiration, comme on en entendait à la Constituante et à l'Assemblée nationale : la tribune sert aux menaces, aux dénonciations, elle appartient à l'audace farouche.

Dès lors, les images des hommes du jour ne nous offrent plus que des traits durement caractérisés. Le tempérament physique qui se déchaîne dans les agitations de la lutte se trahit violemment dans le portrait. On accentue la bestialité et la pléthore du masque de Danton, la nature bilieuse des Barère, des Robespierre et des Marat. La comparaison de leurs effigies à cette époque avec celles qui nous les montrent deux ou trois années auparavant offre un contraste des plus tranchés : ainsi, le Barère, de rayonnement presque extatique, qu'avait conçu David pour son *Serment du Jeu de paume* et le Barère que nous a, pour ainsi dire, découpé,

1. Second et dernier article. Voir la *Revue*, t. XXI, p. 41.

mais en traits saisissants, le talent sec et étriqué de Laneuville, Barère au regard froid, à la bouche contre-barrée d'une plissure haineuse, mince, anguleux, cassé, se dressant au-dessus de l'appui de la tribune, dans toute son étroitesse de logicien sanguinaire ; ainsi le Robespierre de l'Assemblée nationale, tel que Mme Guyard le représentait quand il lui avait écrit sa lettre : « On m'a dit que les Grâces voulaient faire mon portrait... », et le Robespierre à la Convention et pendant la Terreur : ici, le visage chafouin et musqué du pastel de 1791 a dépouillé son fard et laisse se révéler le masque vipérin, jaunâtre, aux saillantes pommettes, au menton menu, aux lèvres serrées, que reproduisent à l'envi peintures et gravures de la seconde phase révolutionnaire. Ce réalisme atteint naturellement à la plus provocante crudité sous la serviette dont Marat entoure sa face ravagée — surtout dans l'image que nous a laissée le graveur Beisson, d'après l'œuvre de Joseph Boze. L'ancien peintre de Marie-Antoinette l'avait exécutée en avril 1793, c'est-à-dire quelques mois avant l'assassinat de son modèle. La ressemblance parfaite nous est attestée dans le *Moniteur* « de la seconde Sans-culottide de l'an II », lequel déclare le portrait « le seul peint d'après nature du vivant de Marat », ce qui doit en rendre la gravure « précieuse aux amateurs de l'art et de la liberté ». Boze ayant eu plus tard à comparaître devant le tribunal de Fouquier-Tinville, il semble résulter des pièces de ce procès, conservées aux Archives, qu'il avait été en relations avec le sanguinaire tribun. L'effigie qu'il nous en a transmise est en parfaite conformité d'ailleurs avec la description de Fabre d'Églantine : c'est ce col écourté, sur lequel le forcené sectaire portait en arrière, haute et droite, sa tête au front élevé, aux cheveux bruns et négligés ; c'est ce visage large et osseux, au teint plombé et flétri, au nez aquilin, épaté et même écrasé ; cet œil — de couleur gris jaune — vif, perçant, que l'auteur de la chanson : *Il pleut, il pleut, bergère...*, déclare avoir vu souvent doux et même gracieux ; cette bouche mince, crispée dans l'un des coins par une contraction fréquente, d'où sortait un son de voix mâle, sonore, un peu gras et d'un timbre éclatant, « lèvres exprimant à merveille, disait Michelet, sous l'influence de la même peinture conservée alors dans la collection Saint-Albin, l'abondance d'eaux fades et sales qui venaient par torrents au rédacteur de l'*Ami du peuple*..., traits essentiels du journaliste intarissable... ». La plupart de ces portraits offrent

quelque chose d'outré dans l'expression, qui les fait confiner à la caricature, j'entends à celle qui, au contraire de la simple charge, poursuit



JOSEPH BOZE. — MARAT.
Musée Carnavalet.

une analyse typique et saisissante des individus. Ils se dessinaient sous le pinceau des Laneuville, des Ducreux et des Boze, avec le même grossissement que sous le crayon de cet amateur du temps, avide de spectacles

révolutionnaires, Gabriel, qui, aux cafés, aux clubs ou à la Convention, fixait si habilement, dans la coiffe de son chapeau, les physionomies de politiciens qui s'agitaient devant lui. Il n'y a pas loin de la saisissante tête de Danton, exposée à Carnavalet, et qui fut peinte peut-être par Ducreux — « Danton... dans une étonnante concentration de sang, de chair, de vie, de force... » (Michelet encore; la page est admirable de mouvement et de pénétration analytique) — à ces études approfondies dans lesquelles la plume ou le crayon du Vinci épiait la variété des natures morales sous des difformités de masques monstrueux.



Gabriel. — Le Cordonnier Simon.
Dessin au crayon noir. — Musée Carnavalet.

Bientôt, en Lepelletier de Saint-Fargeau, Marat, Chalier, les révolutionnaires ont leurs martyrs; ils en multiplient sous toutes les formes les images ensanglantées, en peintures qu'ils exposent publiquement, en bustes qu'ils placent aux carrefours et au sein des Assemblées, en gravures, en biscuits de Sèvres, sur des tasses de porcelaine, sur des couvercles de tabatières, sur des bagues, en breloques, en amulettes... C'est David qui se charge de glorifier les cadavres de Lepelletier et de Marat; il idéalise leurs traits, mais il conserve à leur assassinat toute son horreur sanglante. Se rappelant, de ses séjours en Italie, certaines figures de Christ crucifié ou de saint Sébastien agonisant, par le Guide ou le Caravage, il se plaît à exprimer, avec le même coloris froid et argenté, les moiteurs de la mort sur le visage. Le sombre réalisme de ce martyrologe s'éclaire et s'attendrit par les délicates effigies des jeunes

Viala et Barra, et l'on voit David poursuivre, dans la représentation du dernier, conservée au musée d'Avignon, l'évocation très pure de quelque héroïque adolescent de l'antiquité. Mais ce sont moins là des portraits que des monuments de notre histoire nationale, saisissants par l'accent de sincérité avec lequel ils marquent l'exaltation d'un groupe d'hommes qui entraînaient la masse et tenaient tête à l'Europe coalisée !



GABRIEL. — LE GÉNÉRAL HENRIOT.
Dessin au crayon noir — Musée Carnavalet

Parmi les portraits de femmes, il n'y a guère, pour faire écho à ces farouches figures, que la fameuse *Maraîchère* de David, où l'on a cru voir une « tricoteuse » de Robespierre, et les images de certaines actrices ou filles galantes, de qui l'allure épaisse et débraillée est tout à fait appropriée à cette époque d'orgie révolutionnaire. C'est Théroigne de Méricourt, Mme Jullien, dont la gravure nous a conservé les traits, c'est Mlle Maillard, la chanteuse de l'Opéra, qui figura la déesse Raison à Notre-Dame, et dont la beauté épaisse et colossale, aux membres musculeux, incarnait l'idéal de la populace. Toutes les actrices, observe Renouvier, même celles des années précédentes, qui nous sont représentées dans les peintures ou gravures du temps, sont d'ailleurs ramenées à cet idéal ; on ne leur trouve plus cette physionomie piquante et voluptueuse qui leur était prêtée dans les portraits d'autrefois ; leurs traits, appartenant en quelque sorte à la foule, ont été accommodés à son goût.

Mais, à côté de ces effigies des vainqueurs du jour, jetées à la curiosité et à l'enthousiasme de la rue, il y avait celles des vaincus, qui s'exilaient, qui se dissimulaient, ou qui remplissaient les cachots.

Esquisses prises à la hâte, dans le tumulte des tribunaux, des prisons ou des rues; simples reliques, dues, les unes à la curiosité d'artistes à qui la main n'est pas restée paralysée en face des spectacles les plus poignants, les autres à la touchante attention des suppliciés eux-mêmes, qui ont voulu laisser un gage suprême de leur touchante affection à ceux dont ils étaient à jamais séparés.

C'est d'abord la famille royale.

L'intérieur domestique où Mme Vigée-Lebrun peignit Marie-Antoinette entourée, comme une mère de Greuze, de la tendresse de ses enfants, a vu l'orage populaire forcer ses portes.

La foule a voulu rapprocher d'elle son roi et le mêler à ses liesses grossières; il apparaît, dans les images, de plus en plus dépouillé de sa dignité de monarque; on accentue exprès ses traits lourds et empâtés, que les peintres, auparavant, prenaient toujours soin d'atténuer et d'ennoblir: on leur laisse étaler ce qu'ils renferment d'un peu bonasse et vulgaire. En 1791, le « Restaurateur de la Liberté » est représenté dans une sorte de grand tableau officiel exposé au musée de Versailles, gros et court, sur un cheval caracolant, coiffé du bicorne de la garde nationale, auquel est fixée la cocarde tricolore, et qui s'incline presque en charge sur sa face rougeoyante et populacière.

Puis viennent les jours de la détention au Temple; de sa physionomie alors alourdie et ravagée il existe un dernier dessin sur papier gris, au crayon et à la gouache[1], par un artiste qui autrefois avait été chargé d'aller lui prendre, à la cour d'Autriche, les traits de la jeune princesse qu'il devait épouser, Ducreux, portraitiste de Marie-Antoinette, devenu ensuite celui des révolutionnaires les plus farouches.

La reine, non plus, n'a pas conservé dans les images du temps l'auguste sérénité de ses premiers portraits. Le fameux pastel inachevé du Polonais Kucharski, commencé aux Tuileries en pleine Révolution, interrompu par la fuite à Varennes, repris, puis définitivement abandonné à la

1. Musée Carnavalet.

journée du 10 août, nous la montre dépouillée de cette attitude un peu hautaine qui empêchait les peintures des Wertmuller, des Vigée-Lebrun et des Roslin, de nous représenter bien au vrai leur modèle. C'est certai-



DANTON.
Peinture anonyme. Musée Carnavalet.

nement le plus ressemblant et le plus vivant qu'on ait fait d'elle. Son air s'y oublie, s'y abandonne. La comtesse de Tourzel, gouvernante des Enfants de France, à laquelle il était destiné, le déclare dans ses mémoires : « C'est la reine elle-même[1]. »

Cependant, au dehors, des gravures la figuraient sous la dénomination

1. Voir à ce sujet l'article de M. Fournier-Sarlovèze, sur Kucharski, dans la *Revue*, t. XIX, p. 17 ; le portrait est reproduit, p. 25.

de « panthère autrichienne, vouée à l'exécration de la nation française dans sa postérité la plus reculée », avec un réalisme haineux qui ôtait au visage de cette femme tout le charme léger dont s'y tempérait la dureté des traits, lui boursouflant la face, lui surhaussant le front qu'elle avait déjà grand, faisant de la belle ligne aquiline du nez une arête sèche et dure, prêtant à son menton proéminent des proportions démesurées.

Mais si elle souffrait dans sa fierté de souveraine, du moins avait-elle encore les consolations de sa famille. Bientôt veuve, on n'a même plus le soulagement de voir cette mère distraire sa douleur aux doux soins de ses enfants. Le même Kucharski l'a représentée telle qu'elle était à la Conciergerie[1]. C'est une femme en deuil, coiffée d'un bonnet sur lequel s'étend un voile noir et d'où s'échappent des mèches d'une chevelure blonde qui grisonne; elle est vêtue d'un simple fichu blanc croisé sur la poitrine, comme c'était alors la mode; son visage est altéré par les pleurs. Mais le front haut a conservé sa fierté; « les sourcils n'ont pas abaissé leur arc impérial[2] ».

Ce n'est pas encore l'image de la victime parvenue à la dernière étape de son calvaire.

Comme elle passe rue Saint-Honoré, assise dans la charrette qui la conduit à l'échafaud, David, de la fenêtre d'un de ses collègues à la Convention, la dessine à la plume, de profil, avec un réalisme impitoyable. « La reine avait un jupon blanc dessus, une espèce de camisole de nuit blanche, un ruban de faveur noire aux poignets, un bonnet avec un bout de ruban noir, les cheveux coupés autour du bonnet, le teint pâle, un peu rouge aux pommettes, les yeux injectés de sang, les cils immobiles et roides[3] ». Toute énergie a disparu du visage, autrefois si autoritaire; dans ce dessin au simple trait, le nez décharné apparaît encore allongé, la lèvre inférieure, qu'elle avait toujours eue un peu avancée, est presque pendante, le menton proéminent et disproportionné, les yeux restent fixés au sol. Il y a cependant, dans l'attitude immobile de cette suppliciée, encore de la dignité de reine. Mais, à ce point extrême de la dernière crise, on ne saurait plus découvrir dans le profil dessiné qu'une ressemblance vaguement matérielle; la vraie physionomie est tournée vers un autre monde.

1. Ce portrait a été également reproduit dans l'article de M. Fournier-Sarlovèze (*Revue*, t. XIX, p. 27).

2. De Goncourt, *Marie-Antoinette*.

3. Bauchesne.



De toutes les femmes mortes sur l'échafaud révolutionnaire, aucune n'a eu un sort comparable à celui de Marie-Antoinette; aucune autre n'a subi cette progression inexorable et déprimante, suivant laquelle ses ennemis, ou les événements, l'ont frappée, dans sa fierté de souveraine d'abord, puis dans ses affections d'épouse, dans ses tendresses de mère, et jusque dans sa dignité sacrée de femme. Du moins fut-il accordé aux autres de vider la coupe en quelques traits. Quatre jours à peine séparèrent l'arrestation de Charlotte Corday de son exécution; l'élan héroïque qui l'avait poussée à faire le sacrifice de sa vie pour délivrer du *monstre* sa patrie animait encore son visage devant ses juges et jusque sur la charrette fatale.

Nombreux furent les artistes qui voulurent recueillir les traits de la jeune Normande. Son image, réclamée par la curiosité publique, devint vite populaire et fut répandue sous des formes variées de gravures qui déclarent toutes la reproduire sur le vif.

Son plus fidèle portrait est celui du musée de Versailles, peint par Hauer, commandant en second du bataillon des Cordeliers, lequel dut peut-être à ce titre de rester seul près de son modèle, sans autre témoin qu'un gendarme. Hauer, qui n'est guère connu que par cette toile modeste, était un peintre demeuré fidèle à l'ancienne école de Boucher, et c'est avec les tons gris, tendres et transparents de celui-ci, en effleurant à peine la toile de son pinceau, qu'il peignit la fraîche et volontaire figure de l'héroïne[1].

1. Il faut lire dans Michelet les circonstances dans lesquelles fut exécuté ce portrait et l'analyse pénétrante et émue qu'en fait l'historien psychologue : « Charlotte causait fort tranquillement avec Hauer de choses indifférentes, et aussi de l'événement du jour, de la paix morale qu'elle sentait en elle-même... Au bout d'une heure et demie, on frappe doucement à une petite porte : on ouvre, le bourreau entre. Charlotte voit les ciseaux et la chemise rouge des suppliciés ; elle ne peut se défendre d'une certaine émotion. « Quoi, déjà ? » fait-elle involontairement, et, se remettant aussitôt : « Monsieur, dit-elle à Hauer, je ne sais comment vous remercier du soin que vous avez pris ; je n'ai que ceci à vous offrir, gardez-le en mémoire de moi ». En même temps, elle prend des ciseaux, coupe une belle boucle de ses longs cheveux blond cendré, qui s'échappaient de son bonnet, et la remet au peintre... Elle a, en effet, les cheveux cendrés, du plus doux reflet, bonnet blanc et robe blanche...

« C'est la figure d'une jeune fille normande, figure vierge s'il en fut, l'éclat doux des pommes en fleur. Elle paraît beaucoup plus jeune que son âge de vingt cinq ans... Infiniment sensée, raisonnable, sérieuse, comme sont les femmes de son pays. Prend-elle légèrement son sort ? Point du tout, il n'y a rien là du faux héroïsme. Il faut songer qu'elle était à une demi heure de la terrible épreuve. N'a-t-elle rien de l'enfant boudeur ? Je le croirais ; en regardant bien, l'on surprend sur sa lèvre un léger mouvement, à peine une petite moue... Il y a dans ses yeux du doute et de la tristesse. Triste de son sort, je ne le crois pas, mais de son acte, peut-être... Le plus ferme qui frappe un tel coup, quelle que soit sa foi, voit souvent, au dernier moment, s'élever d'étranges doutes. »

Un autre artiste, Garneray, élève de David, s'était occupé de la peindre pendant sa comparution devant le tribunal révolutionnaire : il racontait lui-même que, l'ayant aperçu, elle avait montré qu'elle comprenait son intention, et qu'à un moment, forcée de répondre à des questions, elle lui avait fait signe de la main, comme pour l'engager à suspendre son travail. Une toile de Vestier, signée et datée de 1793[1], la représente la tête ornée de rubans verts, les épaules recouvertes d'une draperie rouge, costume des derniers supplices; mais il ne faut voir là qu'une image idéalisée, peinte de souvenir... Et ce n'était pas la dernière fois, avant la belle toile de Baudry, que l'héroïsme, la beauté et la fin tragique de la jeune Normande devaient inspirer les artistes.

Pendant la Terreur, on voit tous les condamnés prendre eux-mêmes le soin de faire reproduire leurs traits. On se presse autour de ceux qui savent manier le crayon ou le pinceau. Les séparations de l'exil ou de l'emprisonnement, et celles de l'échafaud, rendent infiniment précieuses les images qu'on peut se procurer des siens. « Je me suis mis en campagne, écrit dans ses Mémoires le miniaturiste Isabey, offrant mon service à toutes les âmes en peine. Je baptisai mes œuvres nouvelles du titre de portraits de consolation[2] ». Les peintres Suvée, futur directeur et réformateur de l'Académie de France à Rome; Joseph Boze, qui doit d'être connu surtout à ses portraits de la Révolution, tous les deux sous les verrous, le premier compagnon d'André Chénier et de Roucher, le second de Lamourette et de Clavière, sont mis souvent à contribution. C'est même devenu un passe-temps, entre une partie de ballon et un nouveau départ pour la guillotine, que de les employer ou de les regarder travailler. La miniature abonde. Moyennant finances, les guichetiers consentent à transmettre aux parents ou aux amis un portrait, un médaillon. Ruinée après la disparition de son mari, dont les biens ont été aussitôt confisqués comme appartenant à un émigré, M[me] de Condorcet trouve un gagne-pain provisoire à utiliser les leçons de peinture que, jeune fille, ses parents lui

1. Reproduite dans l'ouvrage de Th. Vatel, sur Charlotte Corday.

2. Mais il peignait aussi les persécuteurs. C'est ainsi qu'il avait fait le portrait de Couthon et l'avait représenté, raconte-t-il, dans un fauteuil, ayant entre les mains « un petit roquet blanc appelé Brutus, qu'il tenait très souvent sur ses genoux paralysés et dont il caressait les oreilles pendant les séances de la Convention ».

avaient fait prendre au château de Villette. Elle pénètre dans les cachots



Louis David. — Lepelletier de Saint-Fargeau.
Fragment de la gravure de Tardieu, d'après le tableau aujourd'hui disparu

et offre aux condamnés ses services. Quelquefois même, elle fait par surcroît, pour l'amadouer, le portrait du geôlier[1].

1. A. Guillois, *la Marquise de Condorcet*.

Les Girondins avaient échangé les leurs, et c'est chez les descendants des uns qu'il arrive encore aujourd'hui de découvrir les images des autres. Mme Roland conservait pieusement sur elle celui de Buzot. Elle en parle dans une de ses lettres : elle le portait sur son cœur, dit-elle, et le baignait souvent de ses larmes. Peu de temps avant d'aller au supplice, de peur que cette chère image ne tombât entre les mains de l'exécuteur, elle avait pris la précaution de l'envoyer à un ami : et c'est des mains de cet ami que le portrait, à travers des vicissitudes inconnues, vint apporter, il y a une quarantaine d'années, un témoignage décisif sur les sentiments de Mme Roland à l'égard de Buzot[1].

Non moins chère était à Camille Desmoulins l'image de Lucile. « Je t'en conjure, lui écrivait-il de la prison de Luxembourg, par nos amours éternelles, envoie-moi ton portrait. Que ton peintre ait compassion de moi, qui ne souffre que pour avoir eu trop de compassion des autres ; qu'il te donne deux séances par jour. Dans l'horreur de ma prison, ce sera pour moi une fête, un jour d'ivresse et de ravissement, celui où je recevrai ton portrait ». A quel peintre Lucile s'adressait-elle ? Le musée Carnavalet pos-



LOUIS DAVID.

MARIE-ANTOINETTE ALLANT AU SUPPLICE.

Croquis pris d'une fenêtre, le 16 octobre 1793

1. Il fut découvert par M. Vatel, éditeur des documents historiques sur Charlotte Corday, chez un étalagiste du marché des Batignolles. C'était un petit médaillon dans un complet état de délabrement, dont le verre avait été brisé et dont la toile chiffonnée adhérait encore à un morceau de carton. Entre ce carton et la toile, se trouvaient deux feuilles de papier taillées sur la forme de la miniature et recouvertes d'une écriture de Mme Roland, qui rendait hommage, comme si elle eût prévu le sort de ce portrait et se fût adressée elle-même à la postérité, à la vertu et au patriotisme de Buzot. De son côté, Buzot, qui possédait un portrait de Mme Roland, avait pris soin de le léguer à un ami d'Évreux, sa ville natale ; des lettres de lui à cet ami en font foi. Malheureusement, ce portrait a échappé jusqu'ici aux recherches.

sède un portrait par Boilly, mais qui semble une œuvre glorificatrice, exécutée après sa mort, où elle est montrée toute simplette, et aussi



GARNERAY. — Mlle MAILLARD EN DÉESSE RAISON.
Musée Carnavalet.

avec quelque chose de maniéré dans sa gentillesse, couronnée d'une guirlande de feuillage, en mémoire de la glorieuse journée de son mari.

Quelques-uns de ces portraits ont été une occasion de plus pour leurs modèles de faire montre de fermeté d'âme. La veille de son exécution,

comme il commençait une partie d'échecs. Bailly, l'ancien maire de Paris, se fait dessiner par Ducreux en une esquisse énergique, où, sur sa figure toujours calme, mais défaite, « est visible, écrit Charles Blanc, le combat de l'âme contre les viscères ». C'est aussi le prince Victor de Broglie, trente-sept ans, maréchal de camp, accusé « de n'avoir oublié aucun des moyens que l'astuce, l'audace et l'intrigue pouvaient lui suggérer pour soulever l'armée et les autorités civiles contre l'Assemblée nationale et ses commissaires », qui, avec une parfaite tranquillité d'esprit, fait achever son portrait en miniature et l'offre à une amie, sachant pourtant qu'il ne va pas tarder à être appelé pour l'échafaud. C'est Roucher, le poète des *Mois*, le compagnon d'André Chénier qui, prévenu que son nom figure sur la liste de proscriptions, renvoie à sa femme son fils, qu'il avait obtenu de garder près de lui, brule ses papiers inutiles, remet à un ami les lettres de sa fille, avec laquelle il échangeait de sa prison des impressions sur la nature et la beauté de la vie des champs, et, comme dernier gage de son amour, leur envoie son portrait, dessiné par Leroy, avec ces vers que l'on connaît :

A ma femme, à mes amis, à mes enfants.

Ne vous étonnez pas, objets sacrés et doux,
Si quelque air de tristesse obscurcit mon visage,
Quand un savant crayon dessinait mon image,
J'attendais l'échafaud, et je pensais à vous.

Un des rares portraits véridiques qu'on ait d'André Chénier date de son incarcération, et fut fait par Suvée, quelques jours avant la mort du poète. Il fut exposé au Salon de l'an VI (1795).

Au même Salon, Suvée avait envoyé les portraits des deux frères Trudaine, Trudaine-Montigny et de la Sablière, fils et petit-fils des célèbres intendants des finances, et de leur beau-frère. Tous trois avaient péri à la guillotine. Le livret du Salon rappelait, pour le premier, les circonstances tragiques dans lesquelles son portrait avait été exécuté : « Le citoyen Suvée attendait lui-même au 9 thermidor son départ pour son propre supplice, quand il donnait la dernière séance au citoyen Trudaine, que l'on vint arracher de ses bras pour le conduire à l'échafaud ». Les deux autres « ayant été enlevés trop tôt à l'artiste pour pouvoir les peindre, il s'était

déterminé à faire leurs portraits de ressouvenir, pour la consolation de leur famille ».

Ce Salon de 1795, « le 9 thermidor du pinceau », l'appellent les



HAUER. — CHARLOTTE CORDAY.
Musée de Versailles

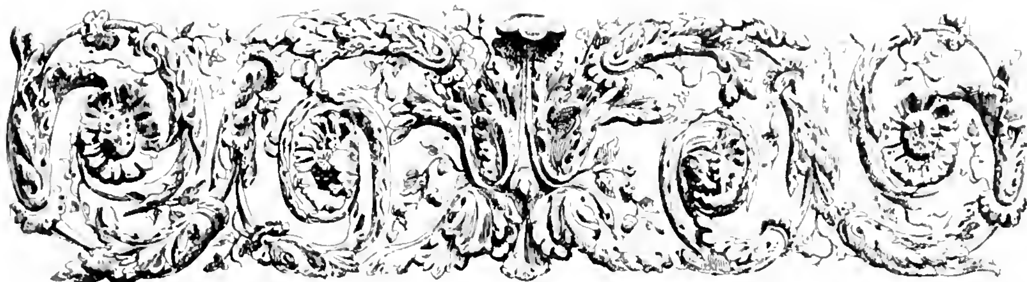
Goncourt, n'était que « protestations par images », qu' « apitoiements sur les morts dictés aux cœurs par les regards ». Et pour ces apitoiements, on n'avait pas seulement recours à la représentation des victimes, mais aussi à celle des survivants : « Jeune personne implorant Dieu pour sa mère », énonce le même livret ; — « Veuve près du tombeau de son époux » ;

— « Père en deuil, assis auprès d'une table qui supporte une urne funéraire entourée d'un crêpe, montrant les cendres de la mère à son fils, qui, pâle, s'approche dans une douleur religieuse ». Et ces lignes-ci, qui sont bien dans le style de l'époque : « Au fond, une mer agitée, le vaisseau de la République entouré d'écueils, un soleil levant. Sur le devant, un paysage. L'acteur de la scène s'éloigne des tombeaux où il a gémi sur le sort de ceux qu'il a perdus. Une inscription, gravée sur une colonne milliaire, qui présente les mots sacrés de *République*, de *Constitution*, console et ranime son patriotisme ».

Les scènes domestiques, composées par Greuze avant la Révolution et popularisées par les estampes, avaient préparé le goût public à ces manifestations en peinture de deuils de famille, et, encore sous l'émotion de leurs propres pertes, les visiteurs du Salon lisaient avec respect ces sortes d'épitaphes.

PROSPER DORBEC





LE « MORPHÉE » DE HOUDON

Chacun connaît le précieux petit marbre du Louvre, qui figure aujourd'hui dans l'hémicycle de la salle Houdon, entre les bustes des enfants Brongniart, au milieu de cette réunion de portraits, peu à peu accrue, qui forme comme un cénacle de figures expressives, où triomphe le regard aigu de Diderot. Mais on croit posséder à fond l'histoire de cette figure du *Morphée*, parce qu'on sait qu'elle servit de morceau de réception à Houdon, en 1777, pour entrer à l'Académie de peinture et de sculpture, et qu'elle fut exposée par lui au Salon de cette année. Ce sont là des faits assurés; l'origine même de la figure l'est beaucoup moins, et il y a lieu à discussion, selon nous, sur la date et les conditions dans lesquelles elle fut conçue et réalisée pour la première fois.

Quatremère de Quincy écrivait, au lendemain de la mort de Houdon, dans l'éloge qu'il prononça du maître à l'Académie (1829)[1] : « Le petit modèle qui le fit agréer[2] et qui depuis, devenu marbre, le fit recevoir à l'Académie, fut cette figure de *Morphée*, qu'il porta quelque temps après à la grandeur naturelle ». Montaiglon et Duplessis rectifièrent en 1858, en faisant observer qu'au Salon de 1771 figurait un *Morphée* de grandeur naturelle, et que la figure dut être non agrandie, mais réduite plus tard

1. *Notices historiques*, t. I, p. 293, 1834, in-8°.
2. Les règlements de l'Académie voulaient que l'on fût d'abord agréé, puis académicien, puis professeur, puis recteur.

par Houdon, lorsqu'il exécuta le marbre de 1777. Ceci est parfaitement juste; mais les mêmes auteurs, comme l'avait fait Quatremère de Quincy, comme tout le monde le fera après eux, aussi bien M. Dierks, dans sa monographie de Houdon[1], que M. Gonse, dans sa *Sculpture française*, affirment que c'était ce *Morphée* de grandeur naturelle qui avait servi à Houdon en 1769 pour se faire recevoir agréé, premier grade de la hiérarchie académique.

Or, si nous examinons avec soin les *Procès-verbaux de l'Académie de peinture et sculpture*, publiés par A. de Montaiglon pour la Société de l'histoire de l'art français, nous constatons qu'un certain nombre de sculpteurs de cette époque furent bien invités à exécuter en marbre, pour leur réception, le morceau qu'ils avaient présenté pour se faire agréer. Ce fut le cas, en particulier, pour Boizot en 1771, pour Clodion en 1773, pour Dejoux et pour Julien en 1778; mais il n'en allait pas toujours ainsi : l'Académie, par exemple, peu satisfaite des ouvrages présentés par Foucou, lui fit apporter, le 2 mai 1778, bien après son agrément, une esquisse nouvelle, un *Marsyas*, dont il dut ensuite exécuter le modèle; puis, après jugement de ce modèle, on l'autorisa à le traduire en marbre.

En ce qui concerne Houdon, le procès-verbal[2] enregistre seulement, le 23 juillet 1769, qu'il a « présenté de ses ouvrages », que l'Académie a « reconnu sa capacité », et que « M. le Directeur lui ordonnera ce qu'il doit faire pour sa réception »; dix-huit mois après seulement, le 31 décembre 1770, nous lisons que Houdon « a présenté l'esquisse du morceau qui lui a été ordonné pour sa réception, qui représente un *Morphée* ».

Nous ignorons les raisons de ce délai. Mais de ces textes seuls, on aurait déjà pu induire que le *Morphée* ne figurait pas parmi les ouvrages d'élève que le jeune sculpteur avait rapportés de Rome et qu'il soumit au jugement de l'Académie en 1769. Il semble que ce fut au contraire sa première œuvre personnelle exécutée à Paris, en vue d'être proposée au jugement définitif de l'Académie.

Qu'était-ce donc que ces « ouvrages », présentés par Houdon en 1769, et que ses futurs confrères avaient jugés peut-être insuffisants ou trop peu personnels? Une indication des registres de l'Académie (30 septembre 1769

1. Gotha, 1887, p. 22.
2. Montaiglon, *Procès-verbaux*, t. VIII, p. 19.

nous permet d'affirmer que *l'Écorché*, exécuté à Rome par Houdon, y figurait, car il offrit à cette date à l'Académie un exemplaire en plâtre de cette figure, qu'il avait « présentée lors de son agrément ». D'autres morceaux complétaient sans doute ce bagage scolaire, peut-être une esquisse ou une réduction du *Saint Bruno*, sûrement des études d'après l'antique.

Voici, en effet, un témoignage de l'artiste lui-même, encore inédit,



HOUDON. — MORPHÉE, MORCEAU DE RÉCEPTION A L'ACADÉMIE.
Marbre. — Musée du Louvre.

que nous fournit une liste d'œuvres conservée chez ses descendants, liste écrite de sa main en 1785, au moment de son départ pour l'Amérique[1] ; nous en respectons l'orthographe et la rédaction :

« *N° 10. Un figure (sic) sur 2 pieds de hauteur représentant un prêtre des fêtes lupercal, morcau d'agréé à l'académie, et a été exécuté en bronze.* »

Cet article, très précis dans son incorrection, arrive bien dans notre

1. La notice de MM. Délerot et Legrelle (Versailles 1856), à qui la liste en question avait été communiquée et qui l'ont incomplètement utilisée, mentionne l'œuvre que nous signalons ici, mais sans l'indication qui en fait toute l'importance.

liste chronologique à sa date, après les travaux de Rome et quelques bustes que nous ne connaissons plus, avant les morceaux exposés au Salon de 1771. Par une singulière inadvertance, le *Morphée* est complètement oublié, tant à l'année 1771 qu'à l'année 1777. Il est vrai que Houdon est un peu coutumier de ces inexactitudes, et qu'un autre texte de lui, beaucoup plus connu que le précédent, peut aussi prêter à l'incertitude. Il se trouve dans la lettre qu'il écrivit à un de ses amis en 1794[1], et qui est aussi une autobiographie et un plaidoyer *pro domo*, mais beaucoup moins précis que la liste de 1785. Après avoir énuméré ses travaux de Rome, il ajoute : « A mon retour, pour mon morceau de réception, un Morphée en marbre, demi-nature ; depuis, un prêtre des fêtes lupercales en bronze, à moy. »

Remarquons toutefois que ce témoignage, postérieur de neuf ans au précédent, n'infirme nullement celui-ci, puis qu'il y est question du morceau de réception et d'un *Morphée*, plus petit que nature, en marbre ; d'autre part, le *Prêtre* y est mentionné seulement pour son exécution en bronze, qui a fort bien pu être postérieure à 1777.

Nous admettrons donc désormais que l'un des morceaux présentés par Houdon, pour se faire agréer par l'Académie, à son retour de Rome, fut, à coup sûr, cette statuette de prêtre antique qui, malheureusement, nous échappe aujourd'hui, mais qui doit pouvoir se retrouver. Le bronze, en effet, figura à la vente de Houdon en 1795 et reparut à celle de Feuchère en 1824. La figure est décrite dans le catalogue de l'une d'elles, comme tenant dans une main des bandelettes et dans l'autre un couteau.

L'objet qui peut nous donner sans doute l'idée la plus approchante de ce travail, est une statuette de terre cuite signée de Houdon, qui représente une *Vestale*, et appartient aujourd'hui à la collection de M. Martin Le Roy. Elle présente justement les dimensions réduites (0m80 environ) que nous savons avoir été celles du *Prêtre lupercal* et peut-être bien cette étude d'après l'antique figura-t-elle aussi parmi les ouvrages présentés à l'Académie en 1769 ; nous croyons pouvoir affirmer qu'elle fut exécutée pendant le séjour de Houdon à Rome et qu'elle reproduit, avec de très légères interprétations, un marbre du musée du Capitole (nº 6 de la salle du *Gaulois mourant*). Ce marbre avait été donné à cette collection par le pape Benoît XIV, en 1753 ; il était donc encore d'entrée assez récente

1. Publiée en partie par Delerot, en entier par *l'Intermédiaire des Chercheurs*, 1886.



HOUDON. — MORPHÉE, MODÈLE DE GRANDEUR NATURELLE.

Plâtre. — Musée de Gotha.

quand Houdon put l'y voir, et cela contribua peut-être à attirer sur lui l'attention de l'artiste. Quant au modèle original du *Prêtre*, qui était aussi, selon toute vraisemblance, copié sur un antique conservé à Rome, il est à peu près impossible de dire quel il put être, d'après la courte description citée tout à l'heure, et en l'absence de l'œuvre même.

Houdon attendit plusieurs années pour se servir de l'étude de la *Vestale*. C'est en 1777, pour la première fois, qu'elle parut au Salon, en bronze : « Cette figure de vingt-trois pouces, dit le catalogue doit servir de lampe de nuit ». Houdon la reprit dans la suite à plusieurs exemplaires en marbre, en bronze et en terre cuite, réduite ou agrandie. Si ce n'est l'étude première, c'est au moins l'un de ces exemplaires qui se trouve aujourd'hui chez M. Martin Le Roy.

Pour ce qui est du *Prêtre luperçal*, nous ne savons pas à quel moment il fut exécuté en bronze. Houdon dut le répéter du reste plusieurs fois, et sans doute faisait-il, pour la vente, pendant à la *Vestale*. Quoi qu'il en soit, il était intéressant, pour l'histoire de la formation de Houdon, de noter que cette étude d'après l'antique, ramenée de Rome en plâtre ou en terre, fut présentée par lui à l'Académie en 1769, au lendemain de son retour d'Italie, comme témoignage de la maîtrise qu'il allait pouvoir faire consacrer désormais dans les expositions de l'Académie.

Mais revenons au *Morphée*. Rien, jusqu'ici, ne nous autorise donc à affirmer qu'il ait été exécuté à Rome avant 1769 : ses dimensions originales, à elles seules, auraient rendu son transport difficile. Les registres de l'Académie nous ont montré la date à laquelle l'esquisse en fut proposée à la compagnie, tout à la fin de 1770, et il est vraisemblable d'admettre qu'il fut exécuté en vue du Salon de 1771, auquel Houdon, agréé de l'Académie, se proposait de participer, pour la première fois, de façon éclatante.

Nous jugeons d'ailleurs presque uniquement aujourd'hui le *Morphée* d'après le marbre du Louvre, et notre impression n'en est peut-être pas très juste ni surtout très conforme à celle que durent ressentir les contemporains en 1771. Mais le modèle de grandeur naturelle, exposé cette année-là, nous échappe. On peut le voir encore, cependant, au musée de Gotha, au moins sous la forme d'un moulage contemporain, sorti de l'atelier de l'artiste : nous n'oserions garantir en effet qu'il s'agit du plâtre original.

C'est l'année même du Salon de 1771 que Houdon, sur la recommandation de Diderot, dont il venait de faire le buste, s'en fut chercher fortune en Allemagne et lia des relations, qui devaient se renouer en 1773, avec le duc de Saxe-Gotha. C'est pour celui-ci, et non pour l'impératrice de Russie, qu'il créa le modèle de la *Diane*, nous l'avons rappelé ailleurs [1]; nombre de plâtres reproduisant les principales de ses œuvres furent apportés ou envoyés par lui au fur et à mesure de leur production, au duc, dont le fils se disait encore, en 1806, « le très bon ami » du sculpteur. L'un des plus précieux de ces documents est évidemment le *Morphée*, exemplaire unique, à notre connaissance, du modèle de 1771.



HOUDON. — VESTALE.
Statuette en terre cuite (Collection de M. Martin Le Roy)

Nous y sentons bien plus nettement que dans le petit marbre repris en 1777, plus nerveux et plus souple, le caractère de cette figure d'académie, expressive, certes, et sans gesticulation excessive, mais d'une correction un peu lourde et toute scolaire. Nous y saisissons plus exactement le point où en était arrivé le développement artistique de Houdon au moment où il commença sa carrière parisienne. La tête surtout sent bien le modèle banal d'atelier; l'on comprend que Diderot se soit ennuyé là-devant et ait trouvé l'œuvre

1. Voir *la Diane et l'Apollon de Houdon* (*les Arts*, janvier 1907).

un peu trop académique. L'attitude est heureusement inventée du reste, et, comme le faisait remarquer l'un des salonniers de 1771, « il y règne une douceur merveilleuse dans le repos, au travers duquel on démêle un être vivant, et dont la respiration semble se faire sentir ». Mais le modelé de ce nu est assez rond et sans accent. Les progrès de Houdon seront rapides en quelques années, et le marbre du *Morphée* sera d'une vivacité infiniment plus intéressante que n'était le modèle primitif. Douze ans plus tard, l'Apollon s'éloignera de plus en plus de cette rondeur académique. Il restera peut-être plus froid dans sa correction hautaine. Mais ce seront cette fois des préoccupations nouvelles de style et de pureté antique qui se seront introduites dans l'esprit du sculpteur.

Il n'en est guère encore ici qu'à la correction pure et simple du bon élève, à celle qu'il avait dû déployer dans une autre étude de nu masculin, œuvre de jeunesse, un peu antérieure et plus difficile encore à apprécier pour nous que le *Morphée*, puisque le seul exemplaire, non exécuté en marbre, a été détruit : nous voulons parler du *Saint Jean-Baptiste*, très rarement cité, qui devait faire pendant au *Saint Bruno* de Rome, et pour lequel la scrupuleuse conscience de Houdon l'avait amené à exécuter comme étude préparatoire son fameux *Écorché*.

Paul VITRY



BIBLIOGRAPHIE

Les Maîtres du paysage, par Émile Michel. — Paris, Hachette, 1906, in-4°.

Le maître paysagiste, auteur de ce beau livre, se défend, dès la préface, d'avoir voulu écrire une histoire du paysage. Il nous donne, en effet, comme des « morceaux choisis » de cette histoire, empruntés à tous les siècles et à toutes les écoles, et capables de fournir au lecteur la trame sur laquelle il pourra lui-même travailler à sa guise.

Et ces morceaux choisis sont d'une telle richesse ! Avec eux, on assiste au développement d'une langue inconnue des artistes avant le XVe siècle, et dont le génie ne s'est depuis lors jamais perdu, sans qu'elle ait pourtant cessé d'évoluer. Le livre s'ouvre sur les Italiens du XVIe siècle ; on sait combien fécond fut leur rôle — en particulier celui de l'école vénitienne — dans l'évolution du paysage, et comment ils l'aidèrent à se dégager des formules auxquelles les peintres flamands, après de si heureux débuts, avaient fini par le réduire. Au XVIIe siècle, c'est comme un courant en sens contraire : alors qu'en Italie, le classicisme règne en maître, la Hollande donne le signal du retour à la nature. Les artistes de notre XVIIIe siècle s'en souviendront et ne dédaigneront pas d'encadrer leurs fantaisies de décors sincèrement étudiés ; et bientôt les paysagistes anglais montreront le chemin à notre « école de 1830 », à laquelle succédera le mouvement impressionniste.

C'est mal servir un livre que de l'analyser aussi sèchement ; ce serait être injuste à son égard que d'omettre d'en signaler la « présentation », en vérité fort réussie, et les deux cents et quelques reproductions qu'il contient. Jamais on n'avait tant vu de « maîtres du paysage » réunis en une si attrayante rétrospective, et jamais maîtres des paysages ne furent commentés avec plus d'amour par un paysagiste-écrivain.

E. D.

L'Arte dell' armi in Italia, par Jacopo Gelli. — Bergame, 1906.

Ce petit ouvrage de vulgarisation, publié sous les auspices de l'Institut italien des arts graphiques, n'apporte rien de nouveau sur la question de l'escrime ancienne. Il est à regretter que les illustrations, sauf celles empruntées aux ouvrages anciens d'escrime, n'aient aucun rapport avec le texte. C'est ainsi que les épées figurées, et choisies au hasard parmi les clichés anciens du catalogue de Turin, ne sont pas des types dits « de duel ». On se plaindra encore de ce que les légendes, non seulement ne s'appliquent pas aux figures, mais de ce qu'elles prouvent une ignorance absolue de l'archéologie.

Ainsi l'épée figurée page 35 est appelée « sciabola ». Or, en italien comme en fran-

çais, *sciabola*, c'est-à-dire *sabre*, ne s'employa jamais avant 1676, c'est-à-dire avant le dernier quart du XVII[e] siècle. Ce renseignement, qui traîne partout, même dans le catalogue de Turin, n'est point parvenu jusqu'aux éditeurs de *l'Arte dell' armi*. Et pourtant ce serait dans un ouvrage d'escrime, qu'il serait bon de connaître et le sens des termes, et la nature des objets. A la page 39, je vois une main-gauche, d'ailleurs remontée à une époque moderne, donnée pour arme du XVI[e] siècle, lorsqu'elle appartient au XVII[e]. A la page 40, c'est une rapière à garde en panier, — plus que probablement hispano-napolitaine, et datant de la fin du XVII[e] siècle, et même des premières années du XVIII[e], si l'on examine la prise, l'arc de jointure et le pommeau, — rapière donnée et pour allemande, et pour être du XVI[e] siècle. Et, à la page 41, je trouve une rapière de la fin du XVI[e] siècle, donnée comme appartenant au XVIII[e], quoique attribuée à Piccinino. Puis, il n'y a plus une seule figure d'épée. Tout le XVIII[e] siècle est omis, et pourtant nul n'ignore combien, à cette époque, il exista de types intéressants en Italie. Tous ceux qui ont suivi nos travaux depuis vingt ans savent en quelle haute estime nous avons toujours tenu et les escrimeurs et les forgeurs d'épées d'Italie, les anciens comme les modernes. Ils comprendront que l'apparente sévérité de cette critique n'est inspirée que par ce chagrin dont nous souffrons à voir toujours vulgariser l'erreur, quand il suffirait d'un bien petit effort pour se tenir au courant de la science moderne, et renoncer aux pratiques du journalisme pour rentrer dans celles de la consciencieuse observation.

MAURICE MAINDRON.

Nouvelle Anatomie artistique, cours pratique et élémentaire, par le D[r] Paul RICHER. — Paris, Plon, Nourrit et C[ie], 1906, in-8°.

Docteur en médecine et sculpteur, membre de l'Académie des beaux-arts et de l'Académie de médecine, M. Paul Richer professe l'anatomie artistique à l'École des beaux-arts. A côté de cours oraux, il a créé des cours pratiques, compris de telle façon que le dessin soit pour les jeunes artistes ce qu'est la dissection des amphithéâtres pour les étudiants en médecine ; et ce petit livre, clairement rédigé et clairement illustré, est destiné à faciliter aux élèves le travail des cours pratiques.

Ce n'est pourtant, ni un résumé du grand traité d'*Anatomie artistique* du D[r] P. Richer, ni une reproduction littérale de ses cours oraux : il a son originalité propre, tant dans les modifications qu'il apporte aux classifications en usage dans l'anatomie descriptive ordinaire, que dans l'introduction de planches d'ensemble, dessinées par M. P. Richer lui-même et présentant chaque membre dans son entier, après examen des os et des muscles considérés isolément. En d'autres termes, l'ouvrage est spécialement conçu et rédigé pour des artistes, et, en publiant cet excellent manuel pratique, l'auteur, qui a depuis longtemps démontré combien l'étude de l' « écorché » superficiel était insuffisante, a voulu faire profiter ceux qui n'ont pas la bonne fortune d'être ses élèves, de sa double compétence d'artiste et de savant.

E. D.

Le Sens de l'Art, sa nature, son rôle, sa valeur, par Paul GAULTIER, avec une préface par Émile Boutroux, de l'Institut. Paris, Hachette, 1907, in-12.

Qu'est-ce que l'art ? Quelle est sa nature ? Quel est son rôle ? Questions difficiles.

La fluidité de ces étranges concepts : beauté, émotion esthétique, art, création, impression, nature, expression, harmonie, écrit M. Boutroux dans sa belle préface, rend ces études aussi délicates qu'elles sont séduisantes ». Aussi bien M. Gaultier, qui dédie son livre à M. Bergson, n'a pas la superstition des formes conceptuelles de la pensée : il se défend ici de tout intellectualisme. L'art n'est, à ses yeux, ni l'imitation de la nature, ni la réalisation d'un idéal suprasensible, ni même tout ce qui suscite l'émotion esthétique ; il est cette émotion même de l'artiste rendue visible aux yeux, sensible aux oreilles. L'œuvre d'art n'aura d'action qu'en provoquant chez les autres l'émotion esthétique d'où elle sort.

Dès lors, et si l'on pense que le plus profond de notre nature n'est pas ce que Pascal appelle « la raison », mais ce qu'il nomme « le cœur », il est naturel qu'on attribue à l'œuvre d'art une éloquence et une force particulières : elle sera féconde en enseignements ; elle nous préparera à la moralité par les aspirations qu'elle éveille en notre âme ; elle aura une action sociale « parce que l'art est une des formes de l'amour, accueillant par conséquent à toutes les autres et disposé à les répandre ». L'art prendra dans la vie une importance capitale. C'est de quoi M. Gaultier nous amène à convenir.

L'espace me manque pour dire, même brièvement, tout ce que ce volume contient d'idées et de vues ingénieuses. Il faut le lire : alors même qu'on ne partagera pas le sentiment de l'auteur, on aura plaisir à l'écouter, et l'on ne pourra manquer de lui savoir gré de la réflexion où il nous provoque.

P. A.

Les Grandes Institutions de France. Les Gobelins et Beauvais, par Jules Guiffrey. — Paris, H. Laurens, 1906, gr. in-8°.

La nouvelle collection de monographies illustrées que lance l'actif éditeur Laurens ne pouvait s'ouvrir par un meilleur ni plus joli livre. C'est que, parmi *les grandes institutions de France*, comme l'Institut, la Monnaie, la Bibliothèque nationale, les Archives, etc., il en est peu d'aussi vénérables que les Gobelins pour leur ancienneté, ni d'aussi admirables pour la place qu'ils occupent dans l'histoire de notre art national ; c'est encore que celui qui préside aux destinées actuelles de cette manufacture universellement réputée est un érudit et un artiste, et qu'il connaît trop bien l'histoire de la maison depuis trois siècles pour ne pas défendre vaillamment son prestige, par la « broche » et par la plume, contre l'insouciance dont on fait preuve à son égard.

La seconde partie du livre — illustrée, comme la précédente, avec beaucoup de luxe et de goût — est consacrée à notre second atelier national de tapisseries, celui de Beauvais « qui a répandu dans le monde entier des œuvres d'une magnificence incomparable et qui, avec la manufacture des Gobelins, soutient encore dignement la réputation universelle de la tapisserie française ».

E. D.

Herders Bilderatlas zur Kunstgeschichte. — Freiburg im Breisgau, Herder, 1906, in-4° oblong.

Il faut des images dans tout ouvrage qui traite de questions artistiques, et surtout

dans ceux qui sont de vulgarisation : on ne conçoit plus un manuel d'histoire de l'art ni une monographie d'artiste ou de monument, sans un certain nombre de reproductions types, formant le minimum de ce qu'on doit avoir en mémoire, ou, comme on dit plus exactement, « dans l'œil ».

Réunissez toutes ces illustrations types, groupez-les par époques et par genres, vous aurez un album renfermant l'histoire de l'art tout entier, par l'image — peinture, sculpture, architecture, gravure, arts mineurs, — album dont les uns se serviront pour apprendre, et que les autres pourront utilement employer pour réveiller leurs souvenirs.

C'est cet album que vient d'achever de publier la maison Herder, de Fribourg. Le tome premier embrasse toute l'antiquité ; le tome second, paru récemment, va de la Renaissance aux temps modernes. Il est précédé d'une histoire de l'art, réduite à ses notions essentielles, et d'une liste des planches, le tout en français et en allemand. Quant aux planches elles-mêmes, tirées avec soin, elles sont au nombre de 146, comprenant chacune une dizaine de figures : c'est assez dire de quelle utilité peut être un pareil recueil !

R. G.

LIVRES NOUVEAUX

— *Les Maîtres de l'art. Raphaël*, par M. Louis GILLET. — Paris, Librairie de l'art ancien et moderne, in-8°, pl., 3 fr. 50.

— *Collection des artistes belges contemporains. Fernand Khnopff*, par L. DUMONT-WILDEN. — Bruxelles, Van Oest, gr. in-8°, fig. et pl., 10 fr.

— *Le Genre satirique dans la peinture flamande*, par L. MAETERLINCK. — Bruxelles, G. van Oest, in-8°, fig. et pl., 10 fr.

— *Le Musée d'art (XIXe siècle)*. — Paris, Larousse, in-4°, fig. et pl., 34 fr.

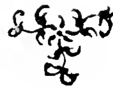
— *Chroniques d'art*, par Henry HAMEL. Avec une préface de Camille de Sainte-Croix. — Paris, A. Lemerre, in-18, 3 fr. 50.

— *Les Maîtres italiens d'autrefois. Écoles du Nord*, par Teodor de WYZEWA. — Paris, Perrin, in-8°, pl., 5 fr.

— *Archives des musées nationaux et de l'École du Louvre. Inventaire des dessins du musée du Louvre et du musée de Versailles. École française*, par Jean GUIFFREY et Pierre MARCEL. I. — Paris, Librairie centrale d'art et d'architecture, in-fol., pl., 25 fr.

— *Blake le Visionnaire* (1757-1827), par François BENOIT. — Lille et Paris, Laurens, in-4°, fig.

— *Van Dyck*, by Lionel CUST. — London, George Bell and sons, in-8°, pl. 5 sh.



Le gérant : H. DENIS.

PARIS. — IMPRIMERIE GEORGES PETIT, 12, RUE GODOT-DE-MAUROI.



LE LEGS JOHN SAMUEL

A LA NATIONAL GALLERY



La National Gallery vient de recevoir un legs de vingt-neuf tableaux, qui apporte un complément précieux à sa collection de peintures des écoles d'Italie. Ces tableaux ont été réunis autrefois par M. John Samuel, homme de goût et grand amateur de peinture italienne, quelle que fût sa provenance et sa date : il avait été, en cela, aidé et conseillé par son ami sir James Hudson, qui vécut longtemps dans la péninsule. Envoyé en 1851 comme ministre plénipotentiaire en Toscane, désigné l'année suivante pour le poste de Turin, sir James avait été accrédité en 1861 auprès de la cour d'Italie, lorsque l'Angleterre reconnut l'unité italienne, et il y demeura jusqu'en 1863 : c'est principalement pendant les premières années de son séjour dans le pays qu'il contribua par ses conseils à former la galerie de M. Samuel. A la mort de celui-ci, les œuvres d'art passèrent à ses nièces, les deux Misses Cohen — tantes de Miss Hannah de Rothschild, qui devint comtesse de Rosebery. — Miss Lucy Cohen, restée seule propriétaire, vient de laisser en mourant, à la National Gallery, la meilleure partie de sa collection : conformément à son désir, ces tableaux, dont le choix a été fait par sir Edward Poynter et M. Arthur Lucas, entreront au musée sous le nom de « legs John Samuel ». Quelques-uns de ces tableaux sont de tout

premier ordre, d'autres sont moins importants; quatre d'entre eux font apparaître au catalogue les noms de Gennari, de Zuccarelli, de Fiammingo et de Marieschi, qui n'y figuraient pas encore: sans être des maîtres de premier rang, tous quatre méritaient d'être représentés à Trafalgar Square. Les plus belles des œuvres composant le nouveau don sont bien connues en Angleterre, car Miss Cohen les prêtait libéralement; elles ont figuré aux expositions d'hiver des maîtres anciens de la Royal Academy, au Burlington Club, à l'exposition des Primitifs italiens de la New Gallery en 1894. Mais pour les lecteurs français il ne sera pas inutile, sans doute, d'entrer dans quelques détails.

Parmi les peintures de l'école florentine, une des plus intéressantes est un panneau attribué à Botticelli, peint sur les deux faces: sur l'une se voit un buste de femme, sur l'autre un ange; il est aisé de les examiner successivement, le cadre étant monté sur pivot au sommet d'une petite colonne[1]. C'est une peinture *a tempera*, d'une facture sèche, d'une couleur assourdie et mate. Elle provient de l'importante collection de M. Alexander Barker, qui contenait plusieurs ouvrages du maître, entre autres *l'Histoire de Nastaggio degli Onesti*, acheté à la famille Pucci, et le tableau faussement appelé *Mars et Vénus*, entré depuis à la National Gallery. A la vente Barker, en 1874, le panneau qui nous occupe, et qui venait de figurer à la grande exposition de Leeds, fut acquis par M. Samuel pour la somme de 5.900 francs.

Le portrait représente une jeune femme, de profil, tournée vers la droite, qu'on a dit être la femme de l'artiste, vêtue d'une robe rose ornée de dentelles blanches, et d'un manteau brun clair; autour de son cou, elle porte un collier de perles, et des perles dans les boucles châtain de ses cheveux. M. Salomon Reinach a fait remarquer que le même profil, tourné cette fois vers la gauche, se trouve au musée de Berlin; j'imagine qu'il veut parler de la soi-disant *Belle Simonetta* (si différente de celle qui porte le même nom au Palais Pitti) que M. Berenson attribue au mystérieux « Amico di Sandro ». Il est probable, malgré certaines différences dans les traits, que nous avons affaire ici au même modèle; mais il me semble que la ressemblance est beaucoup plus frappante, tant pour l'arrangement que

1. Dimensions : 60 cent. sur 40.



École de Botticelli. — Portrait de femme.

pour le sentiment, avec le *Portrait de femme* de l'Institut Staedel, à Francfort[1]. D'autre part, il n'est pas douteux que la dame de notre portrait a posé pour la sainte de la grande *Madone de saint Barnabé* (à l'Académie de Florence), et — que ce soit ou non la femme de Botticelli, dont nous ne savons rien — nous la retrouvons dans beaucoup de ses œuvres, et dans nombre de celles qui sortent de sa *bottega*; c'est dans cette dernière catégorie, d'ailleurs, que j'incline à ranger le portrait de la collection Samuel.

Le revers du panneau n'est pas moins typique : un ange, les ailes étendues, debout sur la Terre, tient d'une main une sphère armillaire, de l'autre une plante d'espèce mal définie; il est entouré d'un épais rideau d'arbres, comme les figures de *la Nativité* de la National Gallery. On reconnaît au premier coup d'œil la ressemblance qu'offre le caractère de la draperie avec celle de la *Judith avec la tête d'Holopherne*, et celle de l'ange qui porte le poisson dans *le Voyage du jeune Tobie*, du musée de Turin. Mais le manque de décision, qui apparaît ici dans le dessin aussi bien que dans la facture, m'empêche d'attribuer le panneau à Botticelli lui-même : le revers, comme la face, me paraît avoir été exécuté dans sa *bottega*, peut-être par le mystérieux « Amico di Sandro ».

Je suis encore moins certain de l'authenticité du Bronzino, un des nombreux portraits de Bianca Capello, la maîtresse, puis la femme de François de Médicis, fils du grand-duc Côme. Elle est peinte à mi-corps, de grandeur naturelle, dans un riche vêtement à manches rayées de rouge. Cette peinture[2] a fait partie de la collection de lord Farnham, vendue aux enchères à Dublin, en 1825. Je n'ai pu m'assurer si c'est la même qui a passé en vente chez Christie, en 1859, et qui n'atteignit que le prix de £ 24, mais je n'en serais pas étonné : l'exécution sans vigueur, la mollesse du modelé, me paraissent indignes du maître qui, s'il « finissait » toujours beaucoup ses ouvrages, ne manquait jamais du moins de saisir le caractère de son modèle, ni de rendre la fermeté de ses chairs. Quand le portrait aura pris place au musée, je suis convaincu que sa faiblesse deviendra évidente, et qu'on le reconnaîtra pour une simple copie, encore

1. Warburg pensait que c'est le tableau de Francfort qui représente Simonetta Vespucci, celui du palais Pitti serait le portrait de Clarisse Orsini.
2. Sur bois; dimensions : 56 cent. sur 46.

que l'élégance un peu conventionnelle de Bronzino y soit assez fidèlement reproduite.

Le troisième tableau florentin est d'une tout autre valeur. C'est le portrait de *Battista Fiera*, de Mantoue, peint par Lorenzo Costa, sans doute après son entrée au service de François de Gonzague, duc de Mantoue, en 1509[1]. Le modèle, vêtu d'une robe violette et coiffé d'un bonnet noir, se détache sur un fond sombre. Ce portrait — un des rares où Costa ait mis sa signature — est une œuvre puissante, bien supérieure à celui d'Isabelle d'Este, femme du protecteur de l'artiste, que conserve la galerie d'Hampton Court : d'une intensité d'expression et d'une vigueur admirables, d'un dessin à la fois délicat et ferme, il est bien près d'être un chef-d'œuvre. C'est, en tout cas, un des chefs-d'œuvre de Lorenzo Costa.

Le portrait d'homme en noir, par Moroni, connu sous le nom de *Il Gentile cavaliere*, est encore plus beau. Il appartient certainement à la jeunesse du peintre, et a dû être peint, à en juger par la couleur quelque peu rougeâtre, sous l'influence de son maître Moretto[2]. Les mains et l'oreille ont cette étonnante individualité que Morelli revendiquait pour toutes les peintures exécutées par Moroni d'après nature, avec l'intention de faire avant tout véridique et vivant. C'est la vie même qui paraît ici devant nous, mieux encore, le tempérament profond de ce soldat-homme d'étude, et l'image vraie de son âme. Le tableau peut presque soutenir la comparaison avec *l'Homme au gant* de Titien. Malheureusement, la photographie que nous reproduisons ne fait pas pleinement apparaître le merveilleux mélange de force et de délicatesse qui en atteste la vérité.

De Moretto nous avons quatre toiles : deux saints et deux anges, qui paraissent être des fragments d'une grande *Annonciation*[3]. Elles ont toutes quatre appartenu à Giovanni Morelli, qui, comme on sait, ne se lassait pas de vanter la manière argentée du maître. Elles portent la marque de l'influence de Titien, beaucoup plus que de Romanino : il y a dans les figures masculines une dignité, un sentiment poétique élevé auxquels n'atteignit

1. Ce portrait a été gravé en frontispice d'un livre imprimé à Padoue en 1649, intitulé : *Baptistæ Fieræ Medici sua ætate clarissimi carmina, notis illustrata a Carolo Arantio Rhodigino*. Il porte la légende : *Baptista Fiera mantuanus, theologus, medicus et poeta*. La peinture, sur bois, mesure 56 cent. sur 37.

2. Sur toile : dimensions : 99 cent. sur 78.

3. Chacune d'elles mesure 1 m. 52 sur 73 cent.

jamais l'élève du maître, Moroni. Le rouge sombre de la robe du *Saint Jérôme* rayonne d'une splendeur sereine sur le ciel et ajoute encore de la



ATTRIBUÉ A BRONZINO. — PORTRAIT DE BIANCA CAPELLO.

solennité à cette noble figure. Il me paraît intéressant d'attirer l'attention sur la ressemblance extraordinaire entre ce saint Jérôme et celui de Gaudenzio Ferrari qui se trouve à Bergame, dans l'église Sant' Alessandro

della Croce. Le modèle est évidemment le même, la coiffure, l'expression, sont pareilles : le dessin des mains offre une grande analogie : nul doute que les deux toiles n'aient été peintes à quelques années d'intervalle, et que l'une soit inspirée de l'autre. Le *Saint Joseph* est en robe noire, recouverte d'un manteau rouge : il tient à la main une verge fleurie; par la dignité tranquille, autant que par le type de la tête et la largeur du modelé, il appelle immédiatement le souvenir du *Portrait d'ecclésiastique* de Munich. Les *Anges* ont cette grâce charmante de sentiment qui caractérise les figures féminines de Moretto : mais séparés de leur entourage, leur attitude d'adoration s'explique mal. L'un porte l'inscription : *Ave Regina*, l'autre : *Cœlorum*; tous deux sont en blanc, avec un manteau jaune et une couronne de fleurs sur la tête.



LORENZO COSTA.
PORTRAIT DE BATTISTA FIERA.

En arrivant au *Portrait de femme* de Pâris Bordone, nous avons, ce me semble, moins sujet d'être satisfaits. M. John Samuel et ceux qui lui prêtaient leurs conseils étaient bien convaincus, me dit-on, de son authenticité et de sa valeur : j'avoue que je ne puis partager cette conviction, encore bien qu'elle soit appuyée par un critique aussi distingué que M. Berenson. Certes, le tableau a de la noblesse et de la grâce ; il est dans le caractère des œuvres de celui à qui on l'attribue : mais l'absence de vie que j'y remarque, la pauvreté de l'exécution, — pour ne rien dire de ses autres défauts, — me paraissent le fait d'une copie, et même d'une copie assez ordinaire. Bordone aurait su tirer un autre parti de cette chemise blanche et de cette robe écarlate. Le type de la femme est bien celui que le maître a pris à Titien dont il est évident, malgré les divergences de détail, que la célèbre *Flora* a servi ici d'exemple, tant le sentiment de la composi-



tion, si l'on peut dire, est pareil et qu'il a reproduit si souvent : dans le *Mars et Vénus avec l'Amour* de la galerie Doria, par exemple, ou dans *la Jeune Fille à sa toilette* du Musée impérial de Vienne. Le portrait de la collection Samuel est presque une réplique de ce dernier : le visage est le même, et sur le front, à la naissance des cheveux, est posé le même rang de perles ; mais la richesse et la profondeur de la couleur du tableau de Vienne contrastent fortement avec le charme quelque peu superficiel de la toile que vient d'acquérir la National Gallery.

La collection contient des spécimens plus anciens de l'école Vénitienne. Le *Portrait d'homme* d'Antonello de Messine[1] a été contesté. Il ressemble beaucoup au portrait de Giovanni Bellini par lui-même, du musée des Offices, mais il est difficile d'admettre qu'il soit de la main de Bellini ; M. Berenson y voit une œuvre d'Alvise Vivarini : l'opinion peut en effet se soutenir. Pourtant, si nous le comparons de près au *Portrait d'un inconnu* de la galerie Borghèse, dont l'attribution à Antonello est admise par M. Berenson, nous sommes frappés de la ressemblance qu'offrent les moindres détails : le dessin des yeux, en particulier, les plis de la chair sur le cou, le tracé de la bouche, la façon large et simple dont est peint le vêtement, tout cela est identique. J'ajouterai que la coiffure et la pose de la tête sont celles du *Portrait de jeune homme* du musée de Berlin, daté de 1445. Pour trancher la question, il serait nécessaire de se livrer à une étude plus approfondie que je n'ai pu le faire jusqu'ici.

De Girolamo Romanino nous avons un beau portrait : un homme à barbe brune, portant un vêtement, un béret, des gants noirs, et des bagues aux doigts, qui a dû servir de modèle pour le saint Joseph dans *la Nativité* de Romanino, à la National Gallery, car il lui ressemble d'une façon frappante. C'est une excellente peinture, où se retrouvent toute la vigueur, la simplicité, la fidélité à la nature des meilleurs morceaux du maître. La National Gallery peut se féliciter d'ajouter à sa collection cette nouvelle toile d'un artiste qu'on rencontre très rarement hors d'Italie.

Bonifazio Veronese est représenté par une toile importante[2], *la*

1. Sur bois ; dimensions : 30 cent. sur 40.
2. Dimensions : 1 m. 75 sur 2 m. 85.

Mère et la Femme de Coriolan dans le camp des Volsques aux portes de Rome, provenant de la galerie du marquis Piccenardi, de Crémone. Véturie et Volumnie, accompagnées d'une nombreuse suite de femmes, sont reçues par Coriolan : le général tient sa mère dans ses bras. Derrière lui on aperçoit l'armée des Volsques, leur camp, et au fond Rome avec ses faubourgs incendiés où les habitants fuient devant les soldats ennemis. La scène est compliquée, et plutôt théâtrale que vraiment dramatique ; la peinture a souffert d'une restauration. La division des lointains en deux parties, l'une à droite, l'autre à gauche (elles sont ici séparées par un grand arbre) n'est pas rare chez l'aîné des Bonifazio; il y a de plus, ici, une certaine sécheresse fréquente dans ses œuvres. Il est vrai que, si nous devions appliquer à la lettre le précepte de Morelli, pour qui la forme elliptique de l'oreille des personnages était la preuve nécessaire de l'authenticité d'un Bonifazio Veronese, le tableau serait douteux ; mais, comme il est inadmissible qu'un peintre ait donné aux oreilles ou aux mains la même forme exactement à toutes les époques et dans toutes les circonstances de sa vie, nous n'attacherons pas grande importance à ce fait, d'autant que le type des hommes, des femmes et des enfants, aussi bien que le style des draperies et la couleur, ne sont nullement en désaccord avec *la Vierge entourée de saints*, qui portait le nom de Palma dans la collection Andreossi, à Milan, mais dont l'attribution à Bonifazio n'est plus discutée, depuis son entrée à la National Gallery.

L'école vénitienne du XVIIIe siècle est représentée par Tiepolo, Guardi, et le peintre moins connu, Marieschi.

La collection Samuel contenait plusieurs Tiepolos, tous plus ou moins traités en esquisse et de petites dimensions : les *trustees* en ont choisi deux. L'un est une esquisse pour *le Mariage de Marie de Médicis*[1] : l'évêque, en chape, mitre en tête, se tient debout devant l'autel, bénissant le couple agenouillé devant lui ; tout autour, les assistants, assis, debout, à genoux ; au second plan, des colonnes sombres, dressées devant un fond d'architectures en pleine lumière. Il est à peine besoin de rappeler que Marie de Médicis épousa par procuration Henri IV, le 5 octobre 1601. De ce sujet d'histoire, le peintre n'a pas essayé de donner une représen-

1. Dimensions : 46 cent. sur 33. Le tableau a été aussi nommé quelquefois : *le Mariage de Barberousse*.

tation même approximativement exacte : il n'a cherché, comme dans son *Festin de Cléopâtre*, que l'effet décoratif. Avons-nous ici la première idée d'un grand tableau pour Versailles — on sait que l'artiste fit hommage, en 1760, à Louis XV, d'une toile dont il fut généreusement payé, — ou bien Tiepolo pensait-il en faire un pendant à la *Réception d'Henri III a*



ATTRIBUÉ A PARIS BORDONE. — PORTRAIT DE FEMME.

Mira par Frederico Contarini, en 1564? Je ne me fais pas fort de décider.

L'autre toile, moins poussée et d'une facture plus libre encore, représente *Esther devant Assuérus*. Quelques personnes ont émis l'opinion qu'elle serait de la main de Sébastien Ricci, mais je ne crois pas qu'aucun critique de marque ait sérieusement contesté l'attribution à Tiepolo. Il est bien probable que cette petite peinture est une esquisse pour l'une des fresques de l'*Histoire d'Esther* dont Gianbattista décora le palais Dugnani, à Milan.

Les deux tableaux du beau-frère de Tiepolo, Francesco Guardi, sont parmi les plus brillants qu'il ait jamais exécutés. L'Angleterre est riche en Guardis : je n'en connais pas de plus beaux que ceux de la galerie Wallace, et les trois que possède déjà la National Gallery sont de la plus rare qualité ; cependant on ne saurait dire qu'aucun d'eux surpasse les deux acquisitions nouvelles pour le pittoresque, la limpidité de la lumière et le charme de la couleur. La *Vue de Santa Maria della Salute*, avec la Douane de mer, le séminaire archiépiscopal et une échappée sur le canal de la Giudecca, est exquis d'arrangement, et d'une grâce charmante ; elle le cède encore à la *Venise vue de la lagune*, qui nous montre la *Zecca*, le Palais des Doges, la Bibliothèque, le Campanile et les dômes de Saint-Marc, la prison, le pont de la Paille, tout cet ensemble qui compose le plus beau rivage du monde. La toile est vraiment scintillante de vie et de mouvement ; les figures sont d'un dessin aussi spirituel que juste ; toutes agissent naturellement et sans souci du spectateur. Quant au ciel, il est admirable [1].

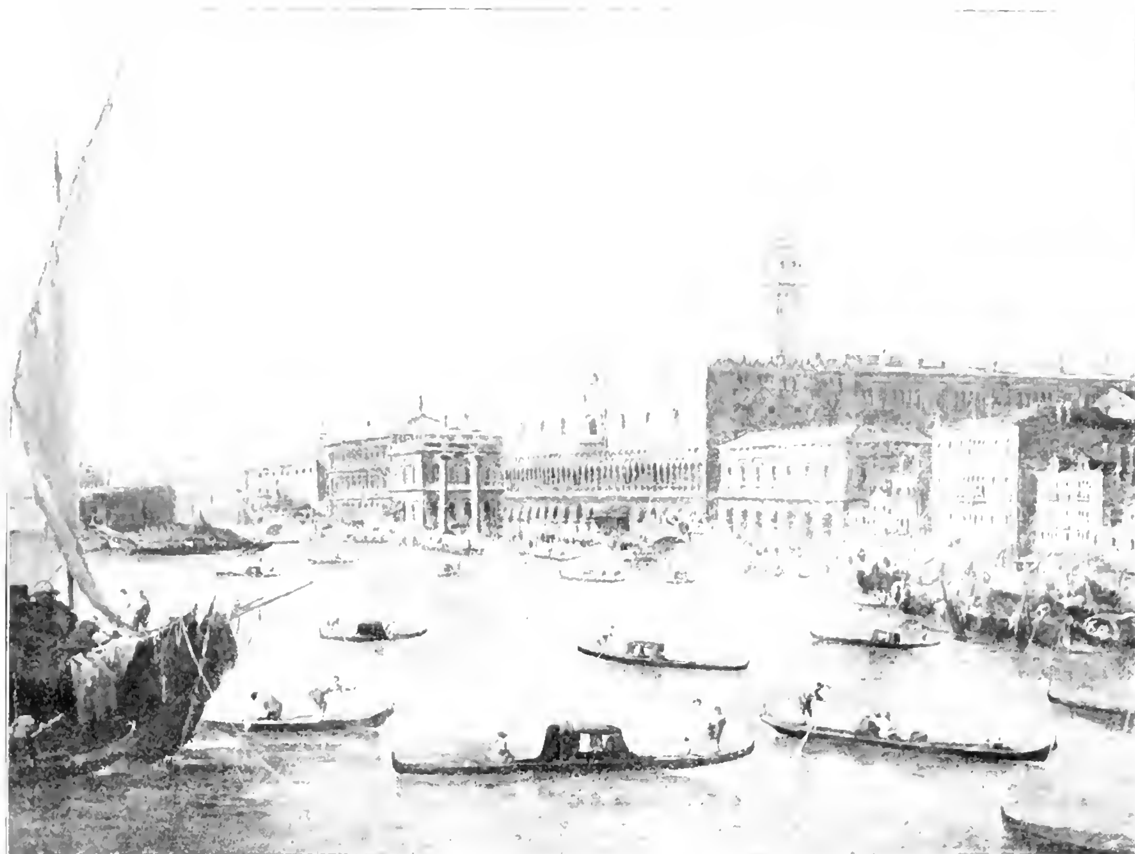
Jacopo Marieschi passe ordinairement pour un imitateur de Canaletto ; mais les deux ouvrages avec lesquels il entre aujourd'hui pour la première fois à la National Gallery [2] ne montrent aucune influence du grand Antonio Canale : ces *Vues de monuments au bord de l'eau* ne pourraient être d'aucun autre que celui qui les a faites ; les édifices sont imaginés et groupés avec une fantaisie pittoresque à laquelle le solennel Canaletto ne se fût jamais aventuré. A vrai dire, malgré le charme et l'agrément de ces compositions, elles ont quelque chose d'artificiel, un manque de solidité dans la construction, qui donne l'impression d'un décor de théâtre, plutôt que d'une peinture faite sérieusement, d'après des édifices véritables.

Annibal Carrache, Fiammingo et Gennari sont seuls de l'école bolonaise. Le premier est représenté par un *Portrait d'homme* en noir, de forme ovale [3], expressif et vigoureux, mais sans grande valeur. Le *Portrait*

1. Dimensions : 56 cent. sur 76.

2. La collection Beaucousin, acquise à Paris en 1860 par la National Gallery pour la somme de £ 9.205, contenait deux toiles de Marieschi ; mais celles-ci furent aussitôt envoyées à la Galerie Nationale d'Irlande, où elles sont restées. Ce sont des vues de San Simeone, où se reconnait clairement l'imitation de Canaletto.

3. Sur toile, dimensions : 24 cent. sur 20.





FRANCESCO GUARDI. — DEUX VUES DE VENISE

National Gallery [illegible]

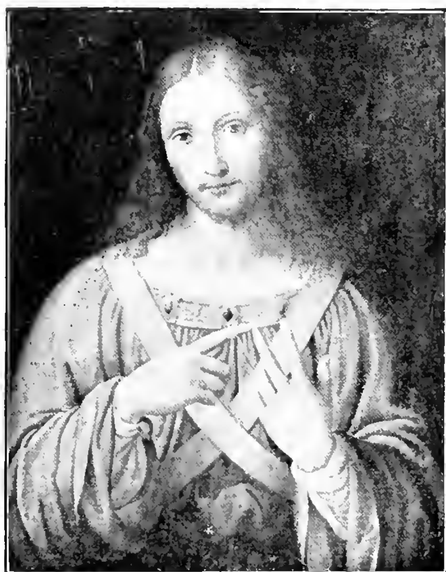
d'homme d'Enrico Fiammingo[1] est plus intéressant, surtout parce qu'il a plus d'individualité. C'est une œuvre de jeunesse probablement, à en juger par son allure espagnole, où se révèle l'influence de Ribera, dont Fiammingo fut l'élève avant de se mettre à l'école de Guido Reni. Les étoffes sont brossées avec une largeur qui touche à la rudesse, mais la physionomie est fortement saisie. Bien supérieur à ces deux peintures est le *Portrait de Benedetto Gennari par lui-même*[2] : il s'est représenté la palette à la main, à mi-corps, de grandeur naturelle, en costume verdâtre. Nous sommes ici en présence d'une œuvre de premier ordre, bien dessinée, bien peinte, remarquablement expressive et vivante. C'est un portrait plus ancien que celui des Offices; l'artiste porte ici un col plat et ses propres cheveux; à Florence, il a revêtu le costume du temps de Louis XIV, avec le jabot et la grosse perruque qui était devenue de mode. Pourtant le visage n'a guère changé; c'est bien la même expression dans les yeux mi-clos, comme d'un homme qui souffre continuellement de la tête, le même nez long et droit, la grande bouche sensuelle, bien dessinée, le menton carré. Les deux portraits attestent également l'habileté de ce peintre trop peu connu, qui fit grand honneur à son oncle et maître le Guerchin.

L'école napolitaine n'est représentée que par un tableau de Salvator Rosa, *Agar dans le désert,* ultra-romantique, mais magnifique. Je ne pense pas qu'on puisse y reconnaître l'*Agar* que le jeune artiste, mourant de faim, exposa dans les rues de Naples, et qui lui fut achetée par Lanfranc, lequel lui témoigna de l'amitié, quoique avec un souci peut-être excessif de l'économie. Il est peu probable également que ce soit ici la toile portée autrefois sur le catalogue du Palais Pitti, et dont je ne trouve plus trace aujourd'hui. J'en viens pourtant à me demander..... — mais non! c'est impossible.

La remarque la plus intéressante à faire au sujet de cette peinture est son extraordinaire ressemblance avec le *Saint Pierre martyr* de Titien, brûlé en 1867, mais dont une copie ancienne est encore conservée dans l'église SS. Giovanni e Paolo, à Venise. On y voit le même tronc d'arbre fourchu, sur la gauche la même figure contournée, l'ange ailé entre les

1. Sur bois, dimensions : 18 cent. sur 12 1/2.
2. Sur toile, dimensions : 63 cent. 1/2 sur 54.

branches ; et, sur la droite, le jeune Ismaël gît à terre, à la même place où le saint est renversé dans le tableau de Titien ; l'opposition énergique des clartés et des ombres, l'éclat lumineux du ciel et des nuages accentuent encore la ressemblance. Il n'est pas douteux que Salvator Rosa ait été chercher son inspiration chez le grand Vénitien, car une simple coïncidence ne suffirait pas à expliquer d'aussi étroits rapports. Quoi qu'il en soit, cette *Agar dans le désert* est un des ouvrages les plus beaux et les plus attirants du maître.



Luini. — Le Christ enseignant.

L'école milanaise s'offre à nous avec deux peintures, l'une et l'autre des plus intéressantes. La première est une petite fresque [1] en assez mauvais état, qui, en 1885, lorsqu'elle faisait encore partie de la célèbre collection de M. William Graham, fut exposée à la Royal Academy. La Vierge, en robe rouge, un bouquet de marguerites à la main, tient sur ses genoux l'Enfant, qui fait le geste de bénir. Cette fresque n'a pas reçu d'attribution précise. N'était sa facture un peu lourde, on pourrait y reconnaître la main de Giovanni Antonio Boltraffio : elle rappelle en effet d'une façon remarquable la *Vierge* bien connue du musée Poldi-Pezzoli ; elle se rapproche aussi de la *Vierge au donateur* du cloître de Sant' Onofrio, surtout dans la figure de l'Enfant, dont « l'aspect d'autorité », pour employer le mot de M. Montégut, est ici également frappant. Je ne m'arrêterai pas au nom de Luini, qui a été mis en avant par certains critiques (malgré les rapports de notre peinture (notamment dans le dessin de la main gauche de la Vierge) avec le soi-disant Luini du roi de Roumanie, *le Retour de saint Georges*, et la ressemblance de la tête de la Vierge avec celle de la *Madone avec l'Enfant et saint Jean*, de Lugano ; ce sont là des traits communs à toute une école

1. Dimensions : 71 cent. sur 46 cent.

où les disciples de Léonard sont restés constamment fidèles au sentiment de leur maître et aux types qu'il avait créés.

Par contre, la seconde peinture milanaise, *le Christ enseignant*[1], est un Luini incontestable, — et d'ailleurs bien connu. Elle a appartenu aux Strozzi de Ferrare, et l'on assure qu'elle fut commandée au peintre après qu'il eût peint son grand *Christ au milieu des docteurs* plus exactement *le Christ discutant avec les Pharisiens*, qui se trouve aujourd'hui à la National Gallery. D'autres ont voulu y voir une étude pour la figure centrale de ce dernier tableau, mais cette hypothèse est insoutenable, car l'exécution très poussée, aussi bien que le caractère général, la contredisent absolument. C'est pourquoi je suis forcé de me séparer ici du Dr Williamson, et de considérer ce *Christ* comme une réplique, de la main même de l'artiste : la lumière n'est pas aussi vigoureuse que dans l'original, mais l'expression est aussi profonde. C'est un beau tableau, assez éloigné pourtant de la merveilleuse alliance de force et de douceur qui se voit chez Léonard pour qu'on s'étonne qu'il ait jamais pu lui être attribué.



B. GENNARI. — PORTRAIT DE L'ARTISTE.

Il nous reste, pour achever cette revue du don John Samuel, à parler de trois petites peintures de l'école florentine, une de Piero Pollaiuolo et deux de Zuccarelli. Le *Portrait de jeune homme* de Piero Pollaiuolo[2], figure à mi-corps, tournée vers la gauche, avec de longs cheveux bouclés,

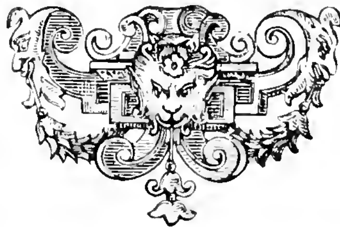
1. Sur bois : 78 cent. sur 53 cent. 1/2.
2. Sur bois : 56 cent. sur 30 cent. 1/2.

en toque et manteau gris foncé, est d'un dessin incisif, admirable malgré sa sécheresse. Il fait penser au portrait de Nicolas Rondinello, de Ravenne, d'ailleurs moins séduisant. A vrai dire, il me paraît supérieur aux rares peintures de Piero Pollaiuolo que je connaisse. Les traits du visage sont particulièrement beaux, et l'artiste, dont on sait l'amour pour la nature, paraît s'être complu à la rendre telle qu'il la voyait.

On peut dire de Zuccarelli qu'il est le dernier classique italien. N'ayant pas réussi dans la peinture d'histoire, il se mit à faire des paysages avec figures; il passa en Angleterre où il s'acquit une grande réputation, devint l'un des fondateurs de la Royal Academy, et exécuta pour le Palais Royal une pleine salle de peintures. Quoique contemporain de Guardi, — il n'est mort qu'en 1788, — ses œuvres appartiennent, par le caractère, à une époque bien plus ancienne. Des sept Zuccarellis que possédait M. Samuel, deux seulement ont été admis; on a eu raison de faire un choix, car Zuccarelli est un peintre fort inégal; du moins les deux toiles choisies feront honneur à sa mémoire, en attendant qu'un autre généreux donateur fasse entrer au musée de plus beaux spécimens de son art.

Conformément au très sage règlement de la National Gallery, les tableaux du legs John Samuel devront être répartis dans les salles réservées aux diverses écoles auxquelles ils appartiennent. C'est seulement par la mention inscrite sur les cadres, par les pages du catalogue, et par le tableau d'honneur placé à l'entrée de la galerie, que le public pourra se rendre compte de la grande valeur du legs dû à celle qu'on avait coutume de nommer « Miss Lucy Cohen de Brighton ».

M. H. SPIELMANN



PHIDIAS ET SES PRÉDÉCESSEURS

D'APRÈS DES TRAVAUX RÉCENTS[1]

III



ARRIVÉ à l'étude du Parthénon, M. Lechat s'est trouvé en face d'un sujet bien des fois manié et remanié. Il n'avait pas à compter sur des documents nouveaux, mais il fallait prendre parti entre beaucoup d'opinions souvent contradictoires. Sur la question chronologique, il est assez affirmatif et pense que le gros des sculptures fut achevé entre 447 et 437, date à laquelle Phidias dut quitter Athènes, banni à la suite d'un procès dirigé au fond contre Périclès. Pourtant, nous savons qu'on travaillait encore au temple en 432, mais l'auteur estime qu'il s'agissait d'achever des détails, de canneler des colonnes, de ravaler les murs, de patiner à la cire et de peindre les figures sculptées, d'exécuter les portes des deux entrées. Lors de l'inauguration, en 438, les métopes, la frise et le fronton de l'est devaient être achevés ; peut-être le fronton ouest fut-il un peu retardé. L'unité fondamentale de la composition, consacrée à Celle qui règne en souveraine dans l'édifice, nous assure que tout avait été conçu en même temps.

M. Lechat trouve qu'on n'a pas rendu une entière justice aux métopes. Leur rôle principal fut d'enrichir, par quatre-vingt-douze images variées,

1. Second et dernier article. Voir la *Revue*, t. XXI, p. 117.

la ceinture de marbre que les anciens architectes avaient laissée vide et nue, soit sur les côtés, soit même tout autour de l'édifice. C'était une heureuse nouveauté. De plus, malgré quelques inégalités d'exécution, beaucoup renferment des morceaux de premier ordre, et partout se révèle la souple ingéniosité du compositeur obligé de répéter le même sujet, comme le combat d'un Lapithe et d'un Centaure, dans un cadre fixe. A cet égard, la variété des poses et des gestes est un véritable tour de force.

Il n'est pas étonnant que les frontons, par leur colossale envergure, la frise par l'intérêt toujours renouvelé de son défilé, aient fait du tort aux métopes. Peut-être eût-il été opportun de réserver dans l'illustration du livre une place aux croquis des dessinateurs anonymes qui nous ont conservé l'ordonnance générale des deux frontons avant l'explosion funeste de 1687[1], ou bien une vue d'ensemble des moulages[2]. Car on y voit encore ce qui, à mon sens, est une des qualités maîtresses de Phidias : le rythme général de la composition. C'est de part et d'autre, dans la Dispute avec Poseidon, comme dans la Naissance d'Athéné, un même mouvement qui, tranquille et presque imperceptible à un des angles, se propage et s'enfle à mesure qu'il approche du centre, pour trouver là son maximum d'intensité, puis qui reprend sa marche vers l'autre bout et décroît à mesure qu'il s'éloigne. Chacune des figures, chacune des attitudes, correspond à cette gradation savante dont aucun monument antérieur n'avait donné l'exemple.

M. Lechat a eu raison de ne pas insister sur les noms qu'on prétend donner aux figures encore mal désignées. Sans doute, nous ne les connaîtrons jamais et, malgré tout l'intérêt qu'il y aurait à savoir sur ce point la pensée du maître, nous nous consolons de notre ignorance. Celui qui visite le somptueux tombeau des Médicis ne peut pas s'abstraire du souvenir de Michel-Ange et de la Florence contemporaine : toute l'âme du vieux sculpteur, avec ses amertumes et ses révoltes contre son temps, revit dans ces marbres. Tout autre est l'émotion qu'inspire l'œuvre de

1. Les meilleurs sont les dessins exécutés par l'artiste qui accompagnait le marquis de Nointel en 1674 et qui sont conservés à la Bibliothèque nationale de Paris (de Laborde, *le Parthénon*, 1848 ; *Antike Denkmaeler deut. arch. Instituts*, t. I, pl. 6 et 6 *a* ; Collignon, *Sculpt. grecque*, t. II, p. 36-37). M. Henri Omont a démontré qu'on avait tort de les attribuer au peintre Jacques Carrey ; l'ambassadeur avait emmené avec lui deux peintres flamands (*Athènes au XVIIe siècle. Dessins des sculptures du Parthénon*, 1898).

2. Collignon, *op. cit.*, t. II, p. 23, 29.



STATUES DU FRONTON EST DU PARTHÉNON, AILE GAUCHE : DÉMÉTER ET CORÉ.

Londres, British Museum

Phidias. J'ai revu à Londres, il y a peu de mois, les débris mutilés du Parthénon, et j'ai retrouvé aussi vive la sensation profonde d'autrefois : on oublie là ce que représentent ces corps blessés ; nulle part n'est mieux démontré qu'en art le sujet est presque indifférent, quand la lutte entre l'artiste et le modèle, vu ou rêvé, passe au premier plan. Qu'importe d'avoir ici Thésée, Hercule ou Dionysos ? les Parques ou Aphrodite et Dioné ? l'Ilissos ou Bouzygès ? Non point que la question soit oiseuse quand il s'agit de préciser dans ses détails la composition : mais jamais on ne fut plus disposé à considérer ces problèmes comme accessoires et un peu vains. La vie elle-même, une vie divine, immortelle, est là sous nos yeux, dans ces corps qui respirent et qui se ploient. Le reste disparait. Et c'est pourquoi la vue de ces marbres, vieux de deux mille ans et plus, sans tête pour la plupart, posés sur des estrades nues dans une salle sombre, loin du pays et du soleil qui les a vus naître, reste, pour ceux qui aiment l'art, une impression unique, inoubliable, parmi les innombrables chefs-d'œuvre qui nous entourent.

Dans la frise, M. Lechat a noté les conceptions heureuses, le sujet lui-même, emprunté aux réalités de la rue, mais transfiguré dans une sorte d'apothéose, et il décrit avec un grand bonheur d'images « ce fleuve vivant qui coule ininterrompu, ce cortège bien réglé, abondant, mais non pressé, sans trous et sans flottement, comme aussi sans entassement ni confusion, qui garde d'un bout à l'autre son allure pleine et sa claire ordonnance ». Je regrette seulement que l'auteur ne dise rien, ou presque rien, de la polychromie, ni des accessoires de métal doré qui jetaient une note vive et gaie sur la blancheur des marbres et qui réalisaient une sculpture toute spéciale, très différente de la nôtre, beaucoup plus rapprochée de la peinture et de ses effets puissants. Au sujet de l'Assemblée des Dieux (fig. p. 183), il remarque qu'on a eu tort de voir une nouveauté dans ce mélange des divinités et des mortels. C'était depuis longtemps la tradition grecque, comme le prouvent le Trésor des Cnidiens à Delphes et les frontons d'Olympie. Ce qui appartient en propre à Phidias, ce qui donne à sa frise un aspect de réunion idéale dans un Empyrée céleste, c'est d'avoir haussé les mortels eux-mêmes au rôle des dieux, d'avoir exalté la cité athénienne dans une sorte de fête triomphale où fraternisent le ciel et la terre. Ainsi se justifient, après tant de siècles, les paroles que Periclès

lui-même prononçait avec une orgueilleuse et prophétique assurance devant le peuple assemblé : « O Athéniens, lui fait dire Thucydide[1], nous serons dans les temps à venir, comme nous le sommes dès maintenant, l'objet de l'admiration du monde, sans qu'il soit besoin des louanges d'un Homère, ni des beautés d'une poésie qui peut un moment charmer les oreilles, mais qui repose, mensongère, sur autre chose que la réalité des faits ».

Les deux derniers chapitres du livre sont consacrés aux successeurs de Phidias et au prolongement de son influence jusqu'à la fin du ve siècle. L'auteur a écarté avec raison les noms qui ne sont que « des vapeurs flottantes », comme Crésilas, Praxitèle l'Ancien, Strongylion. Il y a plus de réalité précise dans le renseignement que nous avons sur un séjour fait par Polyclète à Athènes, vers 430, et qui eut pour résultat le Diadumène, différent du Doryphore par la grâce des formes moins massives, par la douce inclinaison de la tête, sorte de concession due à l'influence du maître attique. Je m'étonne que les historiens de l'art n'aient pas remarqué la présence d'un Diadumène dans la frise des Panathénées[2]. C'est une indication sur la popularité du motif à cette époque, et la preuve que Phidias lui-même ne l'avait pas oublié dans son riche répertoire d'attitudes[3]. Il se retrouve aussi sur les vases peints attiques.

De Callimaque, nous avons probablement une œuvre originale, la Colonne aux Caryatides, découverte à Delphes par M. Homolle. Trois jeunes femmes au vêtement court et collant, coiffées d'énormes tiares de jonc tressé et dansant la *caryatis* lacédémonienne (pl. p. 189). M. Lechat indique bien comment la technique raffinée de Callimaque se rattache au canon svelte et gracieux de l'école ionienne, et c'est un paradoxe assez curieux que de voir ces jeunes filles spartiates rendues dans un style tout contraire à celui qu'on appelle « le dorien ». Par un autre paradoxe, qui tend de nouveau à démontrer la diffusion des styles dans tous les pays et l'unification de la pensée grecque, c'est un ionien de Mendé, Paionios, qui, en plein Péloponnèse, est chargé d'exécuter une statue de Nikè, pour commémorer une victoire des Messéniens, et qui réalise un admirable type

1. II, 41.
2. Michaelis, *Der Parthenon*, pl. XII, n° 38.
3. On sait aussi que Phidias avait fait à Olympe une statue de jeune garçon vainqueur, ceignant sa tête d'une bandelette (sur ce type, voy. Furtwaengler, *Meisterwerke*, p. 445).



Frise du Parthénon, détail du côté Est. Poseidon, Apollon, Peitho.

Athènes, musée de l'Acropole

de femme puissante et solide, emportée dans un audacieux mouvement d'ailes et de draperies qui la tiennent comme suspendue en l'air.

Après ce tour de force, la technique de la statuaire n'a plus rien à découvrir. La voie est ouverte où, se rapprochant de plus en plus de la peinture, la sculpture va chercher dans l'expression des visages, dans les modelés de lumières et d'ombres, des éléments nouveaux de réalisme et d'émotion. L'ère de Phidias est close ; elle finit sur un chef-d'œuvre de grâce : « l'essaim des vives et bruissantes Nikès » (fig. p. 187) du temple de la Victoire Aptère, « le dernier chant de la glorieuse Athènes du ve siècle ».

IV

Dans sa conclusion, l'auteur est revenu à l'idée qu'il avait développée dans plusieurs pages de son livre : l'accord fait par Phidias entre la sculpture ionienne et la sculpture dorienne, réconciliées et unifiées dans une synthèse qui est l'art attique. C'est sur cette formule que je voudrais, avant de terminer, présenter quelques observations. Elle n'est pas particulière à M. Lechat. Tour à tour M. Collignon, M. Perrot, l'ont adoptée. Cependant, je ne puis m'empêcher de la trouver contestable, et l'on me permettra de dire pourquoi. Mon intention n'est pas de prétendre réfuter les raisonnements de maîtres qui, plus que moi, se sont spécialisés dans l'étude de la sculpture grecque, mais simplement de leur soumettre mes doutes [1].

Pendant longtemps j'ai, comme tout le monde, avec une entière sécurité, exposé à nos élèves le dualisme ionien et dorien, en concluant à une fusion dans l'attique. J'ai annoncé, dans la préface d'un de mes *Catalogues* [2], que je montrerais au ve siècle « le dorien et l'ionien s'unissant pour former un monde nouveau ». Et puis, quand le moment est venu de réaliser cette promesse, quand j'ai voulu saisir et préciser dans l'histoire de l'art l'élément dorien, je n'ai plus trouvé que des ombres.

Ceux qui suivent les publications céramiques savent que, depuis vingt ans, on s'est beaucoup occupé des Doriens et des éléments d'art qu'ils

1. J'ai déjà touché à cette question dans un article des *Mélanges Perrot*, p. 275, où j'ai eu l'occasion de renvoyer aux travaux antérieurs de M. de Ridder et de M. Joubin. Cf. aussi mon *Catalogue des vases du Louvre*, p. 620-628, et, pour la discussion, le livre de M. Lechat, *la Sculpture attique avant Phidias*, p. 146-152.

2. *Catalogue des vases du Louvre*, t. II, p. 271.

introduisirent avec eux en Grèce. L'enquête n'a pas tourné en leur faveur, si l'on en croit les conclusions de savants très sagaces comme M. Bœhlau, M. Wide, M. Poulsen, qui nient le moindre apport artistique des Doriens, même dans le style décoratif des vases [1]. Les Doriens avaient pénétré en



FRISE DU PARTHÉNON, DÉTAIL DU CÔTÉ OUEST : DÉFILÉ DE CAVALIERS.
Athènes, Parthénon

Grèce à l'état de tribus barbares, en possession d'un art schématique commun à tous les peuples primitifs. Ils ne purent pas avoir d'influence

1. Voir le résumé de M. Poulsen, *Dipylongräber und Dipylonvasen*, 1905, p. 50, et l'article de M. Wide, *Athenische Mittheilungen*, XXI, 1896, p. 402. J'ai des réserves à faire, pour ma part, en ce qui concerne l'essor du style géométrique au xe et au ixe siècle, car je persiste à croire que l'invasion des Doriens l'a puissamment favorisé ; mais je reconnais toute la valeur des arguments présentés contre la thèse dorienne en général.

sur les vaincus, beaucoup plus civilisés qu'eux. C'est l'éternelle revanche formulée par Horace : *Græcia capta ferum victorem cepit*. Il est frappant de voir que le style géométrique le plus pur, le plus parfait, fut réalisé, à l'époque dorienne, par des Attiques, c'est-à-dire par des Ioniens : c'est ce qu'on appelle dans le décor céramique le style du *Dipylon*, d'après le nom même de la nécropole athénienne. La Grèce, il est vrai, fut profondément ébranlée par l'invasion dorienne, et un nouvel état de choses s'ensuivit ; mais cette conquête fut surtout guerrière et politique. Une partie de la population ancienne émigra ; la Guerre de Troie semble avoir été un épisode de ce vaste remous [1]. Pourtant la plupart des habitants restèrent, entre autres les Attiques et d'autres races encore, comme les Arcadiens en plein Péloponnèse. Les Doriens formèrent en Laconie un bloc compact, homogène et résistant. Ailleurs, ils furent obligés de s'incorporer aux indigènes. La grande erreur des archéologues est d'oublier que les villes du Péloponnèse ne furent pas du tout constituées, comme Sparte, par des éléments doriens purs. Sicyone avait été un foyer de civilisation ionienne ; elle subit le joug dorien, mais toute une partie de la population, les Ægialéens, restèrent ioniens. La puissante dynastie des Orthagorides, du VIIe au VIe siècle, y représente l'élément ionien vainqueur des Doriens [2]. Même dualisme à Mégare. Même lutte à Corinthe où, à côté des Doriens, subsistaient cinq tribus non doriennes. La politique des Bacchiades eut pour but d'endiguer les aspirations du parti ionien ; l'avènement des Cypsélides fut au contraire le triomphe des idées ioniennes, et le tyran Périandre se montra agréable au peuple en réhabilitant les cultes non doriens, les dieux des paysans [3]. Il est remarquable que la période du VIIe siècle et du début du VIe siècle fait coïncider le réveil de l'élément ionien, soumis aux Doriens dans le Péloponnèse, avec l'essor de l'art.

En Crète, nous savons que l'établissement de la puissance dorienne n'avait nullement supprimé les façons de vivre de la race préhellénique, et si les Doriens s'y maintinrent, si la Crète rajeunie offrit plus tard aux philosophes comme Aristote et Platon un modèle pour leurs constitutions

1. Voir mon *Catalogue*, p. 93.
2. Curtius, *Hist. grecq.*, trad. Bouché-Leclercq, t. I, p. 306, 307.
3. *Id.*, p. 344-350, 323 et 331-337.

idéales, c'est que les nouveaux venus avaient réussi à s'y amalgamer avec



Une des Victoires de la balustrade du temple d'Athéna Niké.
Athènes, musée de l'Acropole.

l'ancien fonds [1]. Les Doriens de Rhodes et ceux d'Halicarnasse, sur la

1. Curtius, *Hist. grecq.*, trad. Bouché-Leclercq, t. I, p. 203 et suiv.

côte asiatique, sont submergés par les Ioniens, si bien que la céramique de ces pays nous apparaît comme un représentant typique de l'ionisme[1]. Enfin, quand se produit, aux VIIIe et VIIe siècles, le grand mouvement d'expansion de la race grecque vers l'Ouest, la colonisation de l'Italie du Sud et de la Sicile, c'est encore un confus mélange d'Ioniens et de Doriens, qui s'élance à la conquête du nouveau monde.

Je vois bien dans cette histoire ce qui intéresse la civilisation hellénique. Cette lutte et cette fusion de deux éléments, c'est ce qui a formé l'esprit *grec* lui-même, comme la lutte des plébéiens et des patriciens a fait Rome. Si nous appelons *dorien* ce que le caractère national a gagné en profondeur, en gravité, en énergie, nous sommes d'accord[2]. Mais nous nous servons alors d'une expression psychologique, et nous pourrions dire en ce sens que l'Athénien Périclès eut une âme dorienne.

Tout autre chose est la question d'école d'art et d'influence sculpturale. Lisez les *Dorier*, d'O. Müller, et dans cette longue apologie d'une race qui a tant contribué à la puissance du génie grec, qu'y a-t-il qui concerne l'art proprement dit? En politique, en religion, en poésie, les Doriens ont marqué la civilisation hellénique de traits durables et profonds. O. Muller ne dit rien ou presque rien de la peinture ni de la sculpture, et pour cause[3]. Loin de constituer des écoles comparables à celles des Ioniens ou des Attiques, le propre des Doriens fut plutôt de n'en point avoir. Je les comparerais encore sur ce point aux patriciens de Rome, chez qui l'on s'étonne de rencontrer un Fabius Pictor. C'était leur rôle de guerriers et de grands propriétaires fonciers de dédaigner des professions qui, chez les anciens, restèrent toujours liées aux occupations manuelles, à la condition des classes ouvrières et corporatives.

C'est pourquoi la pénurie des œuvres d'art semble avoir été grande dans les pays où les institutions doriennes fonctionnaient avec le plus de vigueur, en Laconie, en Messénie. Les chapitres de M. Collignon ou de M. Perrot, sur la sculpture archaïque du Péloponnèse, montrent avec

1. *Catal. des vases du Louvre*, p. 138, 494.

2. *Id.*, p. 625, 626.

3. Venant à parler de l'école de Sicyone et des sculptures d'Égine, O. Muller fait lui-même cette restriction prudente : « Tout ce qui précède a mis en lumière combien il est difficile de dire ce qui, dans la plastique ancienne, appartient en propre à la race dorienne et est sortie d'elle » (*Die Dorier*, t. II, p. 371).



Danseuses de Delphes

Musée de Delphes.

quelle peine on rassemble les documents pour tâcher de donner un corps aux « écoles doriennes », avec quel soin on fait valoir la résonnance de noms tels que Syadras, Khartas, Entelidas, Gitiadas, Dontas, Dorykleidas. Or tous ces Péloponnésiens travaillèrent sous l'inspiration, ou même sous la conduite de Crétois comme Dipoinos et Skyllis, de Samiens comme Theodoros. Il y eut naturellement à Sparte, comme ailleurs, des artistes pour décorer les temples, pour honorer les dieux et les athlètes vainqueurs ; mais en cette terre dorienne, les instigateurs furent surtout des Ioniens et des Insulaires. Pour « corser le dossier » du Péloponnèse, on a pris l'habitude d'aller chercher en Sicile des produits d'art dorien, et l'on cite les métopes de Sélinonte, colonie des Mégariens. Nous avons vu de quel mélange hétérogène se compose la civilisation grecque de ces pays, et je ne sais de quel droit on prend en bloc les sculpteurs siciliens pour déclarer qu'ils sont des Doriens purs.

Ce qui est vrai, — et tout le monde le reconnaît, — c'est que les sculptures de Sélinonte sont apparentées à celles du Péloponnèse. Mais dans cette dernière région, au VIe siècle, la formation de l'art plastique, telle que nous la connaissons, est loin de nous montrer l'activité d'un foyer « dorien ». M. Homolle n'a-t-il pas démontré que l'essor définitif de la sculpture dans le Péloponnèse coïncide avec l'arrivée d'un Ionien, Bathyclès de Magnésie, contemporain du roi de Lydie Crésus, qui s'installe avec une équipe d'ouvriers et d'élèves en pleine Laconie pour construire un trône à la vieille idole d'Apollon Amycléen ? C'est là, dit-il, un fait essentiel sur lequel il convient d'insister, parce que l'importance en est considérable pour l'histoire de l'art grec[1]. « ... Le Péloponnèse a subi l'influence ionienne. Un Bathyclès y est venu, y a demeuré, y a travaillé, y a employé des ouvriers du pays : il a importé et implanté les procédés des ateliers orientaux et sa propre manière, avec la double autorité d'un chef de chantier et d'un artiste supérieur[2] ».

Et, poursuivant son enquête, M. Homolle prouve encore que, s'il faut voir un artiste argien dans celui qui fit la frise du Trésor de Cnide, son

1. M. Lechat a reconnu, lui aussi, l'existence d'une « forte poussée ionienne jusqu'en plein domaine dorien » à l'époque de Bathyclès (*Sculpture attique*, p. 153). Il admet même que, dès la première moitié du VIe siècle, des sculpteurs ioniens aient pu venir « quêter du travail » dans le Péloponnèse (p. 154).

2. *Bull. de corr. hellénique*, 1900, p. 443 ; cf. aussi Joubin, *la Sculpture grecque*, 1901, p. 33.

ouvrage était celui d'un homme « exécutant une maquette ionienne et soumis lui-même, dans son propre pays, à la discipline ionienne [1] ». Arrivant enfin aux deux extraordinaires colosses de Delphes, à ces athlètes massifs et musclés, à ces ancêtres des statues polyclétéennes, en qui il proposerait de voir les deux célèbres représentants de la piété filiale, Cléobis et Biton, il n'hésite pas à y reconnaître « des témoins nouveaux de cette influence orientale qui, tout en portant la marque de l'Ionie, peuvent être aussi rattachés à la Crète [2] ».

On comprend que ces idées soient de nature à modifier profondément les idées admises sur les écoles péloponnésiennes. Loin de fortifier la thèse dorienne, elles contribuent à éliminer de plus en plus un facteur qu'on s'habituait sans preuve à regarder comme essentiel [3].

Je ne voudrais pas, en prolongeant la discussion sur ce point, avoir l'air de contester une conclusion fondamentale du livre dont je viens de faire un si grand éloge. Je crois au contraire, avec M. Lechat, que le génie de Phidias s'attacha à concilier deux tendances différentes, l'esprit de solidité et de vigueur avec le goût de l'élégance et de l'harmonie. Mais il me semble inutile de faire intervenir les Doriens en cette affaire. Dans toute école qui a un long passé, deux courants se créent vite, qui vont parallèlement, luttent ou se mêlent, l'un idéal de force, l'autre idéal de grâce. L'art ionien a produit du massif et du puissant avec la frise d'Assos, les statues assises des Branchides ; il a fait aussi la svelte silhouette de la colonne sculptée d'Éphèse, des Archers de Darius, des bas-reliefs de Thasos. L'île de Samos a vu naître, après le mince *xoanon* de la Héra du Louvre, le personnage gras et bouffi que vient de publier M. Wiegand [4]. Les Attiques ont aimé successivement les proportions courtes et trapues des Héracles luttant contre les monstres, la haute et robuste stature des Dieux combattant les Géants, enfin les scribes aux tailles minces, les coquettes

1. *Bulletin de correspondance hellénique*, 1900, p. 444.

2. *Id.*, p. 444.

3. M. Furtwaengler a, de son côté, montré la puissante floraison de l'art ionien dans le Péloponnèse, au VIe siècle (*Meisterwerke der griech. Plastik*, p. 718 et suiv.). Dans un livre tout récent sur ses fouilles à Égine, *Ægina*, il refuse de voir dans les frontons du temple les produits d'une école dorienne et, montrant la parenté étroite du style avec les peintures des vases attiques, il conclut à une source commune d'influence, qui serait l'art ionien, et plus spécialement l'art samien (*Ægina*, p. 342). Avant lui, M. Joubin (*Sculpture grecque*, p. 215-222) avait déjà émis l'idée que les frontons d'Égine ont subi d'une part l'influence ionienne, d'autre part l'influence attique.

4. *Athenische Mittheilungen*, 1906, pl. 10-12.

et délicates Corés de l'Acropole. La Sicile ne s'est pas toujours cantonnée dans le style pesant de Sélinonte : elle a connu d'autres canons, comme le prouve la fine et charmante terre cuite représentant l'Aphrodite au bouc[1]. Chaque centre artistique, digne de ce nom, élabore et rejette tour à tour plusieurs formules où il cherche à fixer son idéal.

Après tant d'autres, Phidias ne procéda pas autrement ; mais, mieux que ses prédécesseurs, il sut combiner les qualités contraires qui font la souveraine et harmonieuse beauté. Pour y réussir, il n'avait pas à chercher ailleurs que dans son âme d'Athénien. A quoi bon l'imaginer, comme une sorte de Jupiter, puisant à droite et à gauche dans deux tonneaux, l'un ionien, l'autre dorien, la matière dont il formera l'amalgame immortel de l'art attique ? Je crois qu'avec sa raison seule il sut réagir contre l'ivresse un peu folle des statuaires anciens, traitant le marbre comme un bronze ciselé, comme une hardie et fine découpure. Il est revenu à la sobriété, à la simplicité, sans oublier la grâce. Cette solution, je ne la présente pas comme nouvelle, elle a été exposée en termes excellents par M. Lechat lui-même, et c'est pourquoi, en lui rappelant le jugement qu'il avait autrefois porté sur les prédécesseurs de Phidias, je lui propose seulement de l'étendre au grand sculpteur et à son temps. « On me demandera, dit-il, si je ne compte pour rien l'influence qu'ont prise sur l'art attique, au commencement du v[e] siècle, les écoles doriennes de sculpture. Je ne la compte pas pour rien, mais je la réduis un peu. Je crois que l'esprit de réaction contre ce qu'on appelle l'archaïsme ionien ou attico-ionien est né en Attique, de lui-même, par l'effet naturel de la satiété, cet archaïsme étant tombé dans la monotonie[2]. » La force d'initiative qu'on reconnaît dans l'auteur anonyme de la statue d'Euthydicos, comment la refuser à un Phidias ?

E. POTTIER

1. *Mélanges Perrot*, pl. 2 (P. Gardner) ; Perrot, *Hist. de l'Art*, VIII, fig. 257.

2. *Bulletin de correspondance hellénique*, t. XVI, 1892, p. 521, note 1, et *Au Musée de l'Acropole*, p. 374, note 1. Je sais bien que M. Lechat a tenu à rectifier ce qu'il appelle son erreur dans *la Sculpture avant Phidias*, p. 386 et note 1. Pourtant, il est visible qu'il a conservé quelques scrupules sur ce point, puisque ailleurs il dit que l'épithète de *dorien* ne correspond pas à une réalité historique aussi nette que le mot *ionien* (*Ibid.*, p. 151 et note 1). C'est tout à fait notre sentiment.



LES POINTES SÈCHES DE FERNAND KHNOPFF

Il semble exister une loi qui fait évoluer presque tout grand artiste, vers une plus grande largeur, une plus grande simplification de travail. Rops, Whistler, notre Storm de 'sGravesande, beaucoup d'autres encore, ont débuté par des travaux serrés, plus ou moins inspirés généralement par le grand maître Rembrandt, puis ils en sont arrivés, vers la fin de leur carrière, à exprimer en quelques traits sommaires l'essence même de leur vision du beau.

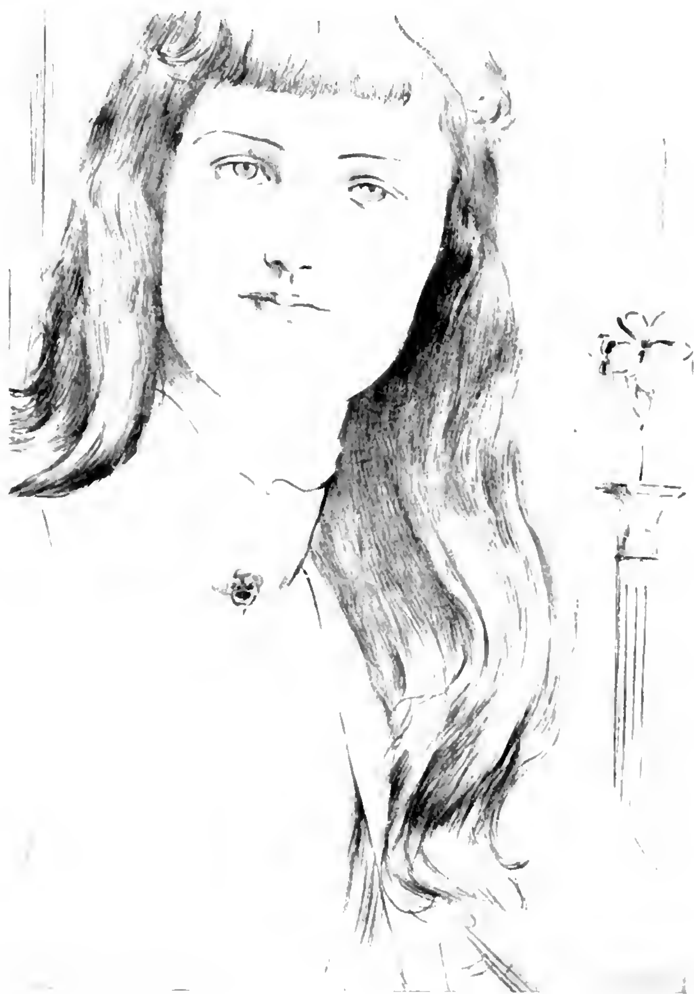
Au contraire, Khnopff aborda un jour la pointe sèche pour répondre à une invitation du Cercle des Aquafortistes belges, et s'y révéla d'emblée sous un aspect synthétique. Sa première estampe, tout en ne faisant pas preuve encore de maîtrise technique, est déjà complète en son expression succincte : elle montre ses qualités caractéristiques, sa rare délicatesse, son sentiment pénétrant et subtil.

UN RIDEAU

Pointe sèche originale de M. Fernand KNOPFF

Chaque trait, dans ses pointes sèches, est souple, expressif, d'un dessin à la fois ému et pondéré qui rappelle les plus purs états de Rops, artiste incomparable dans des croquis tels que le premier jet, sur cuivre, du *Frontispice* Ramiro, n° 154.

Ces gravures de Khnopff, plus même peut-être que ses peintures, sont pour ainsi dire immatérielles. Camille Lemonnier m'écrivait un jour, dans un mouvement d'enthousiasme, ces lignes qu'il m'a permis de reproduire et qui définissent ce qu'il y a précisément d'immatériel dans l'art de la pointe sèche : c'est « un art subtil où la main semble plus près de la pensée que dans les autres, où la sensation, à travers un bref et presque fluide procédé, garde quelque chose de sa fugacité et pourtant de sa grâce durable. Il n'y faut qu'un sens éveillé, une vive émotion, une souple et rapide tactilité, et c'est la vie même dans l'ondoyé et le chatoyé de sa lumière, un mirage charmant, l'aérienne vision d'une chose entre la conjecture et le réel. La peinture paraît bien matérielle à côté... »



ÉTUDE DE CHEVEUX
(Catalogue n° 2).

Les regards, chez Khnopff, « calmes et graves », songent et pénètrent : ses lèvres respirent, exhalent le « souffle léger » de la « blanche Leïlah » ; les doigts, effilés et menus, ont une élégance gracile, un toucher languide. Plusieurs pointes sèches sont intitulées : *Etude de cheveux* ; l'artiste s'est plu à la recherche des ondes molles et soyeuses de la chevelure, encadrant gracieusement le visage de ses modèles.

Les moyens sont toujours réfléchis, et très sommaires. Khnopff sait dire beaucoup avec peu ; il sait admirablement faire valoir la surface du cuivre vierge, et lui faire exprimer des substances diverses, grâce au sentiment qui « se cèle comme sous une pudeur d'exécution ». L'art de la pointe sèche est chez lui en grande partie intellectuel et abstrait ; on se sent bien loin de tant d'œuvres habiles et brillantes, où la facture semble, comme me le disait un jour Edmond de Goncourt, « de la calligraphie ».

Il a tiré de ce procédé, où la main obéit directement à l'impulsion cérébrale, bien apte, par conséquent, à exprimer des nuances presque insaisissables de sentiment, un parti très original, en lui imprimant comme à toute son œuvre, œuvre de vrai poète, le sceau d'une distinction raffinée.

Ces gravures du peintre étant peu nombreuses et presque introuvables, je fais suivre ici une brève énumération de celles qui ont été exécutées jusqu'à ce jour. Il est à remarquer qu'aucune d'elles ne porte sur la planche, ni signature, ni monogramme.

1. *La Balle d'or* (200mm × 145mm). — 2. *Etude de cheveux* (230 × 160). — 3. *Etude de cheveux* (200 × 120). — 4. *Joueuse de tennis* (178 × 98). — 5. *Un Geste d'offrande* (200 × 145). — 6. *Un Masque*[1] (178 × 100). — 7. *En souvenir* (300 × 200). — 8. *Le Voile* (178 × 100). — 9. *Etude de nu*[2] (120 × 170). — 10. *Legende de sire Halewijn* (170 × 240). — 11. *Un Rideau* (170 × 120). — 12. *Les Grelots* (198 × 148). — 13. *Les Grelots* (198 × 148).

PHILIPPE ZILCKEN

1. A paru dans la *Revue*. Voir l'etude de M. Dumont-Wilden sur Fernand Khnopff, t. XVIII, p. 267.
2. Reproduit en tête de cet article.

GIOTTO A ASSISE

LES SCÈNES DE LA VIE DE SAINT FRANÇOIS[1]



N a vu, dans un article précédent, avec quelle vigoureuse sobriété est composée chacune des scènes de la vie de saint François. Ce même art se retrouve dans chaque figure prise isolément, et c'est là encore un des traits du génie de Giotto. Reportons-nous, par exemple, à ces peintures de saint Clément, à Rome, de la fin du XIe siècle, qui sont parmi les plus originales et les plus vivantes qu'ait produites l'art italien avant lui : on est frappé de voir que souvent l'accord n'existe pas entre les mouvements du corps et l'expression du visage. Chez Giotto, au contraire, l'unité existe dans la figure comme dans l'ensemble de la scène : corps, bras, tête, conspirent dans une même action. Je citerai, entre autres, le frère Sylvestre chassant les démons d'Arezzo. Le moine est merveilleux de vie et d'énergie : la tête renversée en arrière, la physionomie impérieuse et menaçante, le bras droit levé, la main gauche retenant les plis de la robe, tous les détails concourent à traduire un même sentiment. Cependant, là même où le mouvement est le plus énergique, le geste reste toujours mesuré ; il est expressif, mais sans emphase. C'est le geste toscan, tel qu'on peut sans cesse l'observer encore aujourd'hui, et qui conserve cette discrétion élégante même chez les gens du peuple ; il escorte les paroles, les souligne, les commente, mais s'abstient de ces grands mouvements, de ces déhanchements du corps si fréquents dans d'autres régions du

1. Deuxième et dernier article. Voir la *Revue*, t. XXI, p. 81.

Midi. Ce sont les avant-bras et les mains qui entrent surtout en jeu et qui s'accompagnent de clignements d'yeux, de plissements du front et des lèvres.

Habile à exprimer la menace, la douleur, la colère, Giotto sait rendre aussi des attitudes plus calmes : ainsi quand il montre le pape Honorius III écoutant saint François, la tête penchée en avant et appuyée sur le bras, le front se creusant de rides sous l'effort de l'attention. A plusieurs reprises, il a peint la fatigue et le sommeil auquel on cède malgré soi : ici c'est un serviteur qui s'endort au pied du lit d'Innocent III et dont la tête s'incline ; dans la vision du char de feu, un moine est assis à terre, les genoux relevés ; il a croisé les mains sur son genou gauche et sa tête s'est affaissée ; un autre a étendu le bras sur une pierre et s'est assoupi.

Ces mérites, il est vrai, ne vont pas sans défauts. Si Giotto rendait les mouvements, les attitudes avec beaucoup de justesse, il se contentait d'indications générales. Il ne les analysait pas dans le détail, il n'en suivait pas les moindres répercussions dans toutes les parties du corps. Ceux qui sont venus plus tard ont été plus exigeants pour eux-mêmes. Tandis que Giotto, et en général les artistes du XIVe siècle, semblent avoir travaillé de mémoire, ceux-ci ont voulu étudier de plus près et à loisir les mouvements et les gestes qu'ils avaient observés dans la vie quotidienne, ils ne se sont plus contentés de souvenirs et de croquis, ils ont introduit le modèle à l'atelier et l'ont chargé de reproduire ces mouvements et ces gestes. Mais le modèle ne peut donner que des mouvements artificiels, en quelque sorte immobilisés et arrêtés dans leur développement : de là plus de science peut-être, mais moins de sincérité et de spontanéité.

Les figures de Giotto sont en général courtes et trapues. Elles contrastent avec les figures de proportions allongées et sveltes qu'on trouve d'ordinaire chez les Byzantins et qu'on retrouve chez les maîtres siennois. Avait-il fixé et adopté pour lui-même un canon des proportions de l'homme ? On ne peut l'affirmer. Ce qui est certain, c'est que ses disciples l'établirent, sans doute d'après les exemples qu'ils en avaient trouvés dans ses œuvres. A la fin du XIVe siècle, Cennino Cennini le fit connaître, indiquant à la fois la hauteur d'ensemble de la figure et les détails de chaque partie[1]. Il en résulte que le canon des figures giottesques est de proportions

1. Cennino Cennini, *Libro dell' Arte*, ed. Milanesi, c. 70.

notablement inférieures au canon des figures antiques tel que le donne Vitruve.



FRÈRE SYLVESTRE CHASSANT LES DÉMONS D'AREZZO.

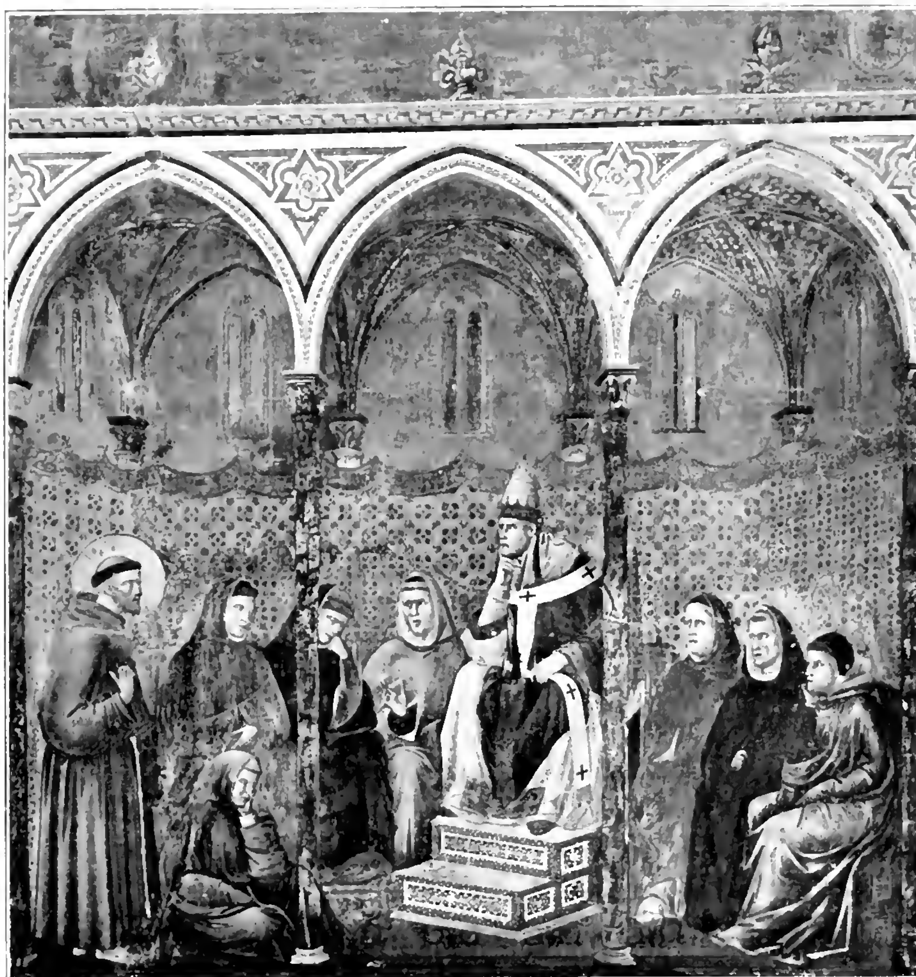
Giotto n'a donc point la science exacte des formes, il n'a probablement jamais étudié de près la structure d'un corps humain; d'ordinaire, il ne s'est guère préoccupé non plus d'accuser entre tous les visages les différences

des traits. La plupart de ses têtes sont massives, avec des mâchoires lourdes, un menton carré, empâtées du bas ; les lèvres sont minces, serrées, les yeux peu ouverts, comme bridés et en amande ; le nez droit et fort. La parenté est visible avec celles qu'on trouve chez Jean de Pise, et ce qui s'y accuse, ce n'est ni l'élégance, ni la beauté, mais l'énergie. Toutefois, dans ces visages l'œil est sans expression. Un critique italien, Toschi[1], a déjà remarqué que les peintres italiens du XIVe siècle, en général, ne savent pas faire vivre l'œil, en indiquer les particularités selon les personnes, individualiser le regard, qui chez eux reste fixe. Cependant, si les portraits sont rares, tout souci de ce genre n'est pas absent ici. S'il s'agit du saint lui-même, Giotto modifie ses traits selon l'âge : dans les premières compositions, il le représente imberbe, avec une figure juvénile et peu caractérisée ; il lui donne ensuite de la barbe, creuse et accentue ses traits. Les têtes de frère Sylvestre devant Arezzo, du Soudan et de ses prêtres, du prêtre qui asperge le corps de saint François, d'autres encore, indiquent la recherche du type individuel.

L'architecture tient dans ces peintures une place importante. Les édifices de fantaisie, tels qu'ils abondent dans les œuvres byzantines ou dans les œuvres italiennes antérieures, s'y rencontrent encore ; d'autre part, certaines conventions trahissent une singulière maladresse. Si Giotto veut représenter saint François en prières dans l'église Saint-Damien, l'édifice est figuré du dehors, mais, comme il faut qu'on voie ce qui se passe à l'intérieur, l'artiste supprime un pan du mur. Ailleurs, le saint apparaît à Innocent III endormi, soutenant l'église du Latran qui chancelle : or, il pose ses pieds et prend son point d'appui sur le soubassement même de l'édifice dont il veut empêcher la chute. Il serait facile de multiplier les exemples de ces incorrections. Pourtant, Giotto apporte souvent dans la représentation des édifices un singulier souci d'exactitude. S'il n'avait point encore pratiqué l'architecture au temps où il travaillait à Assise, ce qu'on ignore, du moins, il en avait le goût et le sens. De même qu'il sait grouper les personnages d'une composition, il groupe aussi les édifices d'une ville de façon à donner une vue d'ensemble à la fois juste et pittoresque : deux fois apparaissent, juchées sur leurs montagnes, des cités ombriennes, dont les constructions multicolores s'étagent les unes au-dessus

1. *Fisiologia della pittura trecentista*, dans la *Nuova antologia*, 1878.

des autres : Arezzo surtout arrête le regard avec son enceinte crénelée, dont la partie inférieure présente l'appareil en bossage, avec sa porte que surmonte un écusson, la variété de ses édifices, ses *loggias*, ses tours



Saint François prêchant devant Honorius.

seigneuriales et le donjon de son palais communal. A plusieurs reprises, des palais toscans, avec leur rude aspect, leurs arcades tréflées, forment le fond des compositions. Giotto cependant ne s'astreint pas à des copies minutieuses et, pour ainsi dire, à des portraits d'édifices. Dans la première

fresque, qui représente un habitant d'Assise étendant son vêtement sous les pas de saint François, il a certainement voulu évoquer la place de la ville. Il a donc mis au centre le temple antique, qui s'y trouve aujourd'hui encore, mais il l'a reproduit de mémoire et en l'accommodant à sa fantaisie : les colonnes sont cannelées, elles ont une base, un chapiteau corinthien, mais elles sont maigres et sveltes, elles n'ont pas le module romain, et de six elles sont réduites à cinq. Au-dessus, il a fait courir un bandeau de mosaïques, il a ouvert dans le fronton une rose qu'entourent des anges. A coté du temple, il a dressé le palais communal avec sa forte tour, tel qu'il existe encore, mais il l'a orné de baies plus élégantes que celles qui s'y rencontrent. On distingue même dans la tour les charpentes peintes en rouge auxquelles, dans bien des campaniles ombriens, sont encore suspendues les cloches. On a vu plus haut avec quel soin, dans la scène des adieux de sainte Claire, il a représenté l'église. Ici, il s'est entièrement affranchi de la stricte exactitude et n'a emprunté aucun trait ni à l'église de Saint-Damien où sainte Claire habitait, ni à celle de Sainte-Claire, telle que l'architecte de la basilique de Saint-François, Philippe de Campello, l'avait construite au milieu du XIIIe siècle. Aux façades fort simples des églises d'Assise, dont les pierres sont brunies par le soleil, il a substitué une façade toscane, revêtue de marbre blanc, délicatement ornée de sculptures et de mosaïques ; il a remplacé la copie fidèle d'un édifice local par la représentation typique d'un bel édifice de l'époque.

Giotto est familier avec l'architecture gothique que les Cisterciens français, dès le commencement du siècle, avaient introduite en Italie, et dont l'église de San Galgano, commencée en 1218, fut en Toscane le plus ancien exemple. Il en connaît la structure et l'ornementation. L'église qui figure dans la scène où le frère Sylvestre chasse les démons d'Arezzo est vraiment une reconstitution d'architecte avec son chevet polygonal, son clocher carré, ses fines arcades et le détail de sa décoration. Mais, plus souvent encore, les édifices et le mobilier des peintures de Giotto évoquent le souvenir de l'école romaine des Cosmati qui, depuis un siècle, propageait son influence dans l'Italie centrale. Giotto est pénétré de ses enseignements, sans cesse sous sa main en apparaissent les formes et les procédés décoratifs. Le trône sur lequel est assis le Soudan, le ciborium et l'ambon de la Noël au Greccio, pour ne citer que quelques

exemples, en sont la preuve. Et, comme pour ne laisser aucun doute sur le lieu où il a étudié ce style, dans la vision d'Innocent III, l'église du Latran avec son portique, sa frise incrustée de mosaïques, sa tour carrée en



Un habitant d'Assise étendant son manteau devant saint François.

briques, percée d'arcades, reproduit en traits d'une rigoureuse précision le type d'églises romaines de cette époque.

A Rome, il n'a point seulement observé les constructions médiévales, il a compris l'intérêt de ces monuments antiques, auxquels les Cosmati

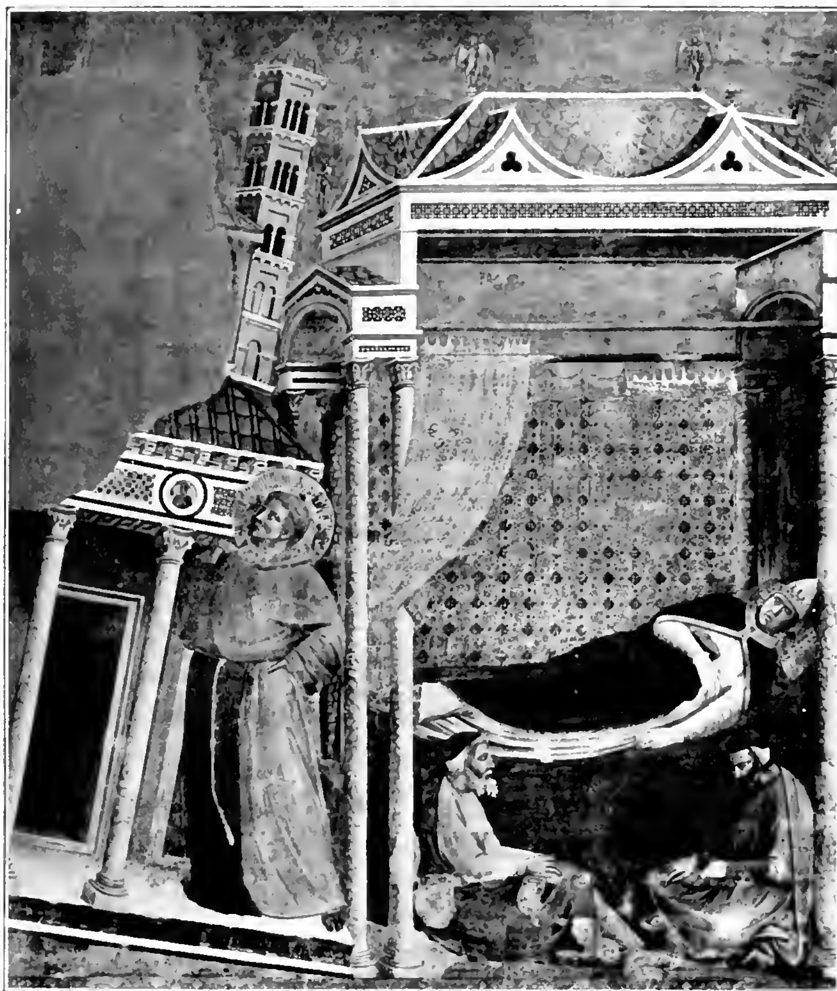
eux-mêmes avaient fait bien des emprunts. Dans la dernière fresque, autour d'une colonne s'enroulent des bas-reliefs en marbre. On y distingue deux scènes : un général vêtu du *paludamentum* se tourne vers un groupe de



SAINT FRANÇOIS DEVANT LE SOUDAN.

soldats qu'il harangue, tandis que d'autres se tiennent derrière lui; au-dessus combattent des cavaliers et des fantassins. Il y a là un souvenir évident de la colonne Trajane. Une autre construction rappelle le Septizonium de Septime Sévère, que Giotto avait pu voir encore à l'angle du Palatin.

Ailleurs, le char de feu sur lequel saint François est enlevé au ciel, assez maladroitement représenté, est un char antique par la forme et par l'ornementation[1].



LE RÊVE D'INNOCENT III.

Par contre, le paysage n'a guère préoccupé Giotto. Parmi les épisodes de la vie de saint François qu'il a traités, plusieurs se passent à la cam-

1. Ces divers emprunts ont été notés en particulier par Jaeschke, *Die antike in der florentiner Malerei des Quattrocento*, p. 11 et suiv., 1900.

pagne. Partout il s'est contenté des indications les plus sommaires et les plus vagues : ce sont des arbres dont il serait difficile de déterminer l'essence, des roches telles qu'on en rencontre dans les œuvres byzantines antérieures, et où on ne peut trouver le souvenir d'une vision personnelle. Giotto a contemplé ces paysages de Toscane et d'Ombrie, à la fois si précis et si doux, qui ont de la grandeur et de la grâce, et dont les indifférents eux-mêmes subissent la séduction : s'il les a compris, il n'a point cherché à les peindre[1]. Chez ses disciples on surprend, çà et là, quelques essais timides. Mais, tandis qu'en France le paysage apparaîtra avec toute sa vérité et toute sa poésie dans les manuscrits de la fin du XIVe siècle et du commencement du XVe, en Italie, il faut attendre plus tard encore avant que les artistes sachent reproduire des sites réels en leur donnant leur physionomie exacte et leur âme.

Malgré les dégâts et les restaurations que ces œuvres ont subies, il est possible de se représenter encore comment Giotto et ses aides y travaillaient. Chacune de ces compositions si bien ordonnées, où les groupes et les figures s'équilibrent ou s'opposent avec une si savante simplicité, où les mouvements, les effets sont si exactement calculés, suppose une sérieuse préparation. Giotto y pensait fortement et il est probable qu'il arrêtait ses conceptions dans des dessins qui ne nous sont point parvenus. Quant à l'exécution, il a dû adopter d'abord les procédés que les peintres qui l'avaient précédé avaient empruntés aux ateliers grecs et qui s'y sont perpétués. Cependant, dès cette époque, il recourut sans doute à quelques innovations, car ses fresques n'offrent pas le même aspect que celles de ses prédécesseurs. Quand on étudie ses tableaux, on voit qu'il cherche à y éviter les tons sombres, qu'il veut donner à ses couleurs plus de fraîcheur et d'éclat. De l'ensemble des scènes de la vie de saint François se dégage aussi une sensation de lumière et de clarté. Giotto aime les tons francs, vifs, qui opposent bien les uns aux autres les édifices, les personnages, les objets, et ces contrastes sont pour lui le complément naturel des contrastes de mouvements et de gestes. Pour ne citer qu'un exemple, dans les Adieux de sainte Claire, les costumes bruns et noirs des nonnes s'enlèvent sur la façade blanche de l'église, et à gauche le costume rouge

1. On a cherché cependant à réhabiliter les paysages de Giotto : Guthmann, *Die Landschaftsmalerei in toscanischen und umbrischen Schule von Giotto bis Rafael*, 1902.

d'un des porteurs du brancard, fait avec les tons voisins une opposition vigoureuse et superbe. Sans doute, il ignore comment les couleurs s'in-



La Délivrance de l'hérétique.

fluencent les unes les autres, il entrevoit à peine comment elles s'accentuent ou se dégradent, mais il a conscience de leur vie et de leur énergie, comme il a conscience de la vie et de l'énergie de ses personnages. D'autre part, il a compris quel doit être l'aspect de la peinture murale, il s'est

affranchi des souvenirs et des traditions de la mosaïque, et par là encore il est un novateur.

Toutefois, s'il introduit la lumière dans ses fresques, il en ignore l'action variée et les jeux. Elle est chez lui invariablement la même, sans dégradations ni nuances, de même que son ciel est invariablement pur et sans nuages. Si, dans quelques compositions, il a voulu distinguer les parties éclairées de celles qui restent dans l'ombre, le plus souvent on ne sait d'où vient la lumière, ni quelle heure il est, ni même s'il fait jour ou nuit. Cette lumière d'ailleurs ne se glisse pas entre les figures et les objets, les répartissant sur des plans multiples, elle ne tourne pas autour de façon à les envelopper ou à les détacher, elle ne modèle pas les visages.

En résumé, l'art de Giotto est encore singulièrement incomplet. Mais qu'on rapproche ses œuvres des œuvres antérieures! Sans doute, avant lui, on trouve çà et là en Italie des artistes, connus ou anonymes, qui font quelque effort pour s'inspirer de la réalité, mais ce qui n'était auparavant qu'une exception devient ici le caractère dominant de l'œuvre, encore gauche, parfois rude et d'une saveur âpre. Boccace, dans la cinquième nouvelle de la sixième journée du *Décaméron*, dit que le mérite de Giotto fut de reproduire, de façon à faire illusion, tout ce que lui offrait la nature. Filippo Villani, qui écrit un peu plus tard, vers 1404-1405, mais alors que dominait encore le style giottesque, s'exprime avec plus de précision : « Les figures de Giotto offrent à ce point les linéaments de la nature, qu'elles paraissent vivre et respirer ; leurs attitudes, leurs gestes sont si caractéristiques, qu'on croirait qu'elles parlent, pleurent, se réjouissent et accomplissent d'autres actes, pour le plus grand plaisir de ceux qui les regardent et qui louent le génie et la main de l'artiste. » Ne sont-ce point là les traits que nous avons sans cesse notés, et si, contrairement aux traditions, quelque document venait prouver un jour que ces fresques ne sont point de Giotto, encore faudrait-il reconnaître que celui qui en fut l'auteur avait au plus haut degré les qualités que, depuis le XIVe siècle, on a toujours considérées comme propres à Giotto.

D'ailleurs, la critique moderne n'exagère-t-elle point le souci d'attacher des noms à toutes les œuvres ? Préoccupés de retrouver les artistes qui y travaillèrent, de savoir ce qu'ils furent et d'où ils vinrent, comment ils se marièrent et combien ils eurent d'enfants, nous oublions parfois qu'ils

ne valent que par leurs œuvres, et que ce sont ces œuvres qu'avant tout nous devons étudier. Ainsi l'histoire des artistes se substitue trop souvent à l'histoire de l'art. Je ne veux point aller jusqu'à dire qu'il nous soit indif-



SAINT FRANÇOIS DONNE SON MANTEAU A UN GENTILHOMME PAUVRE.

férent de connaître les noms des peintres de la basilique de Saint-François; mais, si même nous devions les ignorer tous, elle n'en resterait pas moins un des plus augustes sanctuaires de l'art italien. Ici, dans l'espace de quelques années, se rencontrèrent les représentants de trois écoles, l'école

romaine, la première en date, sinon la plus glorieuse, dont le développement fut interrompu par les événements qui, pendant un siècle, compromirent les destinées mêmes de Rome; l'école florentine, dans la fleur de sa vigoureuse adolescence; l'école siennoise, sa sœur contemporaine, plus éprise de grâce que de force. Grâce à leur collaboration, cette basilique est un lieu d'élection pour tous ceux qui sont sensibles au charme d'une noble fresque. A côté des pèlerins que conduit ici la foi traditionnelle et qui songent à peine à lever les yeux vers ces peintures, d'autres voyageurs y viennent, qui révèrent en François d'Assise le doux poète dont s'inspirèrent les écrivains et les artistes: ils s'émerveillent de voir les œuvres de la Renaissance à ses débuts, groupées, comme un chœur harmonieux, autour du tombeau de l'homme qui, oubliant les laideurs humaines, les tristesses, les haines et les guerres, chanta la beauté du monde dans ces vers d'un si touchant et si candide optimisme: « Loué soit mon Seigneur, pour notre mère la Terre qui nous soutient, nous nourrit, et qui produit toute sorte de fruits, les fleurs diaprées et les herbes ». Renan l'a dit avec raison: le mendiant d'Assise fut le père de l'art italien.

C. BAYET





HONORÉ FRAGONARD[1]

IV

DE PARIS A GRASSE

Désormais, Frago est hors du cercle des grandes aventures. Plusieurs de ses biographes lui prêtent un voyage en Hollande à une date inconnue, par ce motif qu'il a dessiné parfois des œuvres hollandaises et qu'il a, notamment dans ses paysages, adopté certaines extériorités de l'art hollandais. Mais qui ne sait combien, en son temps, les maîtres classiques des Pays-Bas sont représentés dans les cabinets par des originaux et des répliques ? L'élève de Boucher n'a pas eu besoin de se rendre à Amsterdam pour copier ou surcopier des Rembrandt et des Van der Helst, imiter Frans Hals et s'inspirer de Ruysdaël. N'oublions pas que, dès 1765, il avait transcrit une *Danaé* rembranesque, et que, dès 1769, il exécutait quelque peu à la façon de Hals la belle étude-portrait de M. de la Bretêche en

1. Troisième article. Voir la *Revue*, t. XXI, p. 5 et 95.

guitariste. Or, à cette époque, il n'avait assurément pas franchi nos frontières du Nord, et l'on ne voit pas à quel instant, par la suite, il les a franchies. Seul, un document positif résoudrait ce problème. Ce document ne se découvrira jamais — et pour cause.



Fragonard et Mlle Gérard.
Monsieur Fanfan jouant avec Polichinelle.
Eau-forte

Bien avant son mariage, l'artiste a eu son logis aux galeries du Louvre. Son atelier est une sorte de lieu magique, une évocation du boudoir d'une héroïne de Crébillon fils dans les jardins d'Armide. Des vues de campagnes quasi surnaturelles recouvrent la froideur grise des parois. Une fontaine lance sa fusée d'eau d'une vasque de marbre blanc. A travers des rideaux ingénieusement disposés, la lumière se tamise et se ménage, et prend des nuances de caresse pour flatter la riante beauté des femmes. C'est de chez le maître ébéniste du roi que proviennent les grands meubles, et nulle part il n'existe des sofas plus moëlleux, des fauteuils d'une plus invitante courbure. Les chères Parisiennes ont ici leur coin cythéréen. Elles y sont chez elles à ravir, avec le pouff noir dans leurs cheveux blonds, légers et comme emmêlés, le collier de ruban au cou, la jupe aux plis bouffants, ouverte sur le tablier gris perle ou d'un ton de nacre semé de petites roses. Parfois, elles arborent de ces chapeaux à plumes dont la charmante extravagance amuse si bien le regard. Frago

les peint chiffonnées, ruchées, fleuries, évaporées, spirituelles, séduisantes à troubler la postérité sévère et à l'induire en indulgence. Il fait cela, il



Tante Rosalie.

Dessin au crayon. Musée de Besançon.

fait à la fois cent choses, en se jouant. Tour à tour, nous le devinons diverti, entraîné au délurement, et, malgré tout, un peu moqueur, et nous

le voyons s'oublier, une minute, à un rêve poétique, attendri. Si quelqu'un a fixé le rayon de sincérité, d'abandon de soi presque naïf, qui se dégage, par intermittences, des turbulences étourdies et des provocations du siècle d'avant le déluge, c'est lui, à coup sûr — et peut-être est-ce lui seul — car l'incomparable Watteau est d'un autre temps et d'un autre songe.

En cet éternel sourire de tout, le maître improvisateur se laisse vivre. Il a près de lui sa petite belle-sœur, Marguerite Gérard, née en 1762, et dont il fait l'éducation, et sa fillette, Rosalie, enfant ravissante, vouée à mourir à dix-huit ans. De ses peintures, de ses dessins, lui reviennent, chaque année, environ quarante mille livres. Il appelle sa femme sa « caissière » et n'a point l'air de s'être jamais mis en peine de sa vulgarité. Mme Fragonard touche des miniatures agréables. Frago se fait un jeu, à son exemple, de miniaturer quelques jolis minois de femmes ou d'enfants, du premier coup rendus à perfection. En 1780, la famille fait un séjour à Grasse. C'est là que naît le fils de l'artiste — Fanfan Frago — qui sera plus tard le prétentieux et médiocre peintre-sculpteur Alexandre-Évariste Fragonard, élève de David. Puis, l'heure de la Révolution sonne. Quel glas pour les peintres de l'ancien régime, qui n'ont vécu que de joie! La jeunesse de Frago s'est envolée; ses protecteurs vont partir pour l'exil; la vieille société se meurt. Oh! souvenir des fringantes marquises enrubannées et parfumées! Délices des bouffettes roses, et des nœuds de dentelles, et des enchantés tourbillons, et des galanteries, et des grâces amoureuses! C'est fini, fini de ces choses. Les fleurs flétries sans espoir jonchent le sol, au jardin du passé ravagé. Mais il ne paraît pas que Frago ait la moindre intuition de tout cet irrémédiable. Son optimisme s'encourage aux simples précautions. Le 7 septembre 1789, Mme Fragonard, Mlle Gérard, avec quantité d'autres femmes et filles d'artistes, sont venues à l'Assemblée nationale, « sacrifier leurs bijoux sur l'autel de la Patrie ». On a insinué au peintre de la du Barry de dédier un tableau « à la Nation »: il lui a dédié une vertueuse et assez ennuyeuse image intitulée *la Bonne mère*, suivant le cœur, sinon suivant la façon du digne M. Greuze. Ses rentes fondent sous ses yeux. Le pauvre homme se tient de son mieux en bonne humeur, s'incite même aux abnégations de circonstance. Ce qui s'accomplit aura peut-être des fruits excellents. A quoi bon se mettre martel en tête?

Pourtant, les Frago, fort décontenancés, ont dû se rabattre sur la



LES SOUVENIRS.

Panneau provenant de la maison Maubert, à Grasse. — Londres, Collection Pierpont Morgan.

Provence entre 1790 et 1792. Leur présence à Paris n'est attestée qu'à la date du 24 octobre 1792, par une lettre de David au ministre Roland. A partir de ce temps, jusqu'à la fin de la Terreur, des documents précis nous permettent de suivre l'artiste, qui ne s'absente point du Louvre. Jadis, après sa brouille avec la Guimard, il autorisait David, alors tout jeune, à terminer son décor interrompu de l'hôtel de la Chaussée-d'Antin. L'auteur de *Bélisaire*, devenu tout puissant, se souvient de la bienveillance du vieux peintre, à présent discrédité, bien près d'être suspect, et il le protège. C'est lui sans doute, qui l'a fait prévenir, en 1792, de l'opportunité de réintégrer son logis parisien, et c'est lui, assurément, qui lui a réservé l'une des dix places de conservateur du Muséum des Arts, aux appointements de 2.400 livres. Le frivole anecdotier de *la Culbute* et des *Pétards*, le poète de *la Fontaine d'amour* et du *Sacrifice de la rose*, n'aura donc aucune raison de se cacher en sa ville natale et, de fait, il n'y sera point signalé sous la Terreur. Mais une trace de son séjour, vers 1791, y est restée, dont il ne convient pas que le souvenir soit perdu.

En la maison Maubert, où il résidait, Frago a cru devoir faire parade d'opinions « patriotiques » au dernier goût du jour. L'escalier en retient encore la preuve peinte. Partout des emblèmes révolutionnaires, des bonnets phrygiens, des faisceaux de licteurs, d'égalitaires triangles, sans parler de deux médaillons, où l'on prétend reconnaître Robespierre et l'abbé Grégoire, l'un et l'autre de ressemblance lointaine et peu certaine. Quoi de plus comique, et de plus triste aussi, que cette apparition d'un Frago travesti en Jacobin d'occasion, en la demeure même où il va se trahir au vif? Mais seul, à ne pas mentir, l'escalier nous met en présence du faux révolutionnaire. Le salon a donné asile aux panneaux préparés autrefois pour le pavillon de Louveciennes, présentement à Londres, dans la collection Pierpont-Morgan. Je n'ai jamais vu, pour ma part, salle de réception plus franchement « ancien régime ». Il semblait d'ailleurs, quand je l'ai visitée, que le maître vînt d'en sortir et, volontiers, on y nourrissait la chimère qu'on l'attendait.

Ces peintures avaient été conçues pour s'encadrer en des boiseries blanches aux précieux chantournements. L'amoureuse histoire devait, primitivement, se dérouler en quatre épisodes. Nous ne savons pourquoi la folle comtesse, les ayant commandés, les a refusés soudain. Frago n'a

jamais voulu se défaire de cette allégorie d'un roman royal ennobli, embelli à plaisir. Peut-être même l'a-t-il parachevée, après coup, d'un cinquième épisode, simplement esquissé en brun et rose, sur le modèle d'un blanc dessin aujourd'hui chez M. Groult. A Paris, il la tenait dans l'ombre. A Grasse, il se ragaillardit à la contempler. La pièce où il l'installe est de dimensions moyennes, juste assez grande pour tout contenir. Elle est nue et blanche, sans boiseries appropriées. Au plat des murs, contre les portes, s'accrochent les scènes. Sur la porte d'entrée, au-dessus du linteau, point de peinture, un coquet bas-relief d'amours, venu de n'importe où. Çà et là, des panneautins d'un art facile, des fleurs jetées garnissant l'espace, un décor au petit bonheur, inventé à la minute pour un provisoire auquel tout un siècle est promis.

Les voilà, ces cinq actes de la comédie paradoxale, en leur décor de paysages dorés ou bleuissants, ornés de statues de Vénus et de l'Amour, fleuris, rafraîchis d'eaux vives. La tradition prête à l'ensemble ce titre pompeux : *les Progrès de l'amour dans le cœur des jeunes filles*. La tradition doit avoir tort. Ce titre, adopté par Vien, en 1773, pour ses peintures appelées à remplacer celles de Frago, ne cadre point aux données de celui-ci. D'abord, c'est *la Poursuite* : en des mouvements de danse la bergère s'enfuit, l'amoureux court après elle, une rose à la main. Ensuite, c'est *le Rendez-vous* : le berger, à l'aide d'une échelle, rejoint sur une terrasse l'amante craintive, redoutant d'être vue. Les deux personnages sont, évidemment, à la ressemblance de Louis XV et de la comtesse du Barry. Au troisième tableau, un autel se dresse, sur lequel la jeune fille assise, enlacée par son ami, relit tendrement les longues lettres d'aveux et de promesses qui l'ont conquise. La composition suivante allume les feux de l'apothéose : la maîtresse couronne son vainqueur. Il a plu au peintre de se faire à lui-même une part dans la fête ; on l'aperçoit, au second plan, dessinant l'aventure créée par son imagination. Enfin, le panneau ajouté apporte à l'œuvre une conclusion mélancolique. Au pied d'une colonne, que surmonte un Cupidon, montrant le cadran des belles heures passées, la bergère est assise, éplorée, en éternelle attente. L'heure douloureuse de l'abandon a sonné[1].

1. Cette dernière scène, laissée à l'état d'ébauche et comparable à un dessin à peine rehaussé, est absolument du style des précédentes, et, par conséquent, du même temps ou de très peu postérieure à



L'Abandon.

Panneau provenant de la maison Maubert, à Grasse. — Londres, collection Pierpont-Morgan

Est-ce poésie ou raillerie? C'est raillerie et poésie ensemble. Les frasques d'Éros font les intermèdes au-dessus des portes. Évohé ! Le drôle rayonnant pourchasse une colombelle ; il respire une rose de volupté ; il agite une marotte ; il brandit des torches au milieu d'un essaim de petits génies volants. A d'autres de commenter le roman secret dont l'allégorie pare le mystère, et de souligner les ironies accompagnantes[1]. Nous préférons ne nous livrer qu'aux bonnes hantises des tonalités douces, fuyantes, éteintes, estompant de leur cendre fine les fantômes d'antan, dans les chimériques paysages peints, vers 1772, pour M[me] du Barry ; de l'humaine plainte de *l'Abandon* ; de la gaieté des mythologies accessoires, enlevées de verve, en souvenir d'anciennes fantaisies du peintre, au moment où les Maubert se laissaient tenter par la féerie de Louveciennes[2]. Il ne fallait pas analyser de trop près ces pages inégales, d'une célébrité, somme toute, trop exempte de réserve, et sensiblement inférieures en spontanéité de vision et d'exécution à maints petits tableaux de Fragonard. Mais l'aspect n'était pas moins d'un fondu délicieux, et je ne peux oublier, à bien des années

la déception de l'artiste. Quelques-uns estiment que la jolie page, utilisée à Grasse pour garnir le trumeau de la cheminée, faisait partie du programme primitif conçu pour Louveciennes. Elle aurait caractérisé, non *l'Abandon*, mais *l'Attente de l'amoureuse*. Trois raisons nous détournent de cet avis : la conception première de l'ensemble en quatre panneaux *pendants* et complètement exécutés ; l'inachèvement du panneau inventé après coup et, par dessus tout, cette considération que la dernière donnée, si mélancolique, de quelque façon qu'on la veuille interpréter, se fût bien mal accordée au caractère du poème suggéré par la favorite ou imaginé par elle. — L'histoire de la rupture du peintre avec M[me] du Barry à propos de ce travail, nous est inconnue. Ceux qui parlent d'une somme de 18.000 livres, versée à Frago à titre d'indemnité, se font les échos d'une tradition sans preuve.

1. Le doute est peu permis à l'endroit des sujets de dessus de portes, *l'Amour vainqueur*, *l'Amour folie*, *l'Amour poursuivant une colombe* et *l'Amour embrasant l'univers*, thèmes déjà traités par l'artiste et qu'il n'a fait que répéter, pour le salon de M. Maubert, d'un pinceau plutôt négligent.

2. Un document tout récemment publié par M. P. de Nolhac (Revue *les Musées et Monuments de France*, 1907, n° 1, p. 4) fixerait avec certitude la date, déjà établie en 1901 par M. P. Bonnefon à l'aide d'une argumentation topique (*Bulletin de l'Art ancien et moderne*, 1901, p. 213, 221), du séjour de l'artiste à Grasse, de la cession de ses anciennes peintures à M. Maubert et des travaux qu'il a exécutés dans la maison de son hôte. Il ne s'agit de rien moins que d'une quittance de Frago ainsi libellée : « *J'ai reçu de mon cher cousin Maubert, pour ouvrages de peinture, la somme de 3.600 livres, dont quittance jusqu'à ce jour, pour solde de tout compte. A Grasse, le 10 mars 1791. — Fragonard, peintre du Roy* ». Cette pièce, trouvée parmi les papiers de M. de Blic, héritier des Maubert et des Malvilan, et où le maître notifie à la postérité sa parenté avec Maubert, précise, à défaut du détail des ouvrages cédés ou entrepris sur commande, le prix qu'il a perçu, le lieu et la date du règlement, use de la formule commerciale la plus décidée, se refuse toute licence d'orthographe et de ponctuation et signe « *peintre du Roy* », tandis qu'il vient de peindre des emblèmes révolutionnaires, constitue une curiosité trop imprévue pour que sa reproduction en fac simile ne s'impose pas. Nous demandons instamment à notre savant confrère, qui n'a point vu de ses yeux l'original, d'en publier une photographie. Il y aura intérêt pour tous à rapprocher un tel autographe du certificat d'authenticité des dessins du *Verrou* et de *l'Armoire*, sortis de la collection Varanchan, donné par le peintre le 7 juillet 1789 et qui ne se recommande pas, à vrai dire, des mêmes qualités.... littéraires.

de distance, ce salon de province harmonieusement silencieux, où les toiles accrochées aux murs savaient tant de choses !...

V

FRAGO CHEZ LUI

Un trait nous surprend dans l'existence d'un artiste de la pétulance



BAIGNEUSES.
Musée du Louvre, Collection Lacaze.

de Fragonard. Non seulement il ne quitte guère Paris, mais il y devient même infiniment casanier. D'assez bonne heure, et sans discipline imposée à son caprice, il s'est rangé à la jolie maxime d'une de ses contemporaines : « On est partout mieux que chez soi ; ce n'est que chez soi qu'on est bien ». Chaque jour, une promenade nécessaire à sa santé, quelques visites, beaucoup d'aventures de paroles ; puis le piétinement dans l'atelier, tout hanté de souvenirs, tout rempli de menues joies ; enfin, un travail énorme fourni par petits efforts, dans l'inattendu de fantaisies qui naissent ou se réveillent :

c'est là son régime quotidien. Ses amis, le fidèle abbé de Saint-Non, l'honnête Hubert Robert, Hall, le fin miniaturiste, Claude Hoin, l'élégant peintre dijonnais, Pâris de Besançon, l'architecte collectionneur, Moreau le jeune, le dessinateur accompli, les graveurs Nicolas de Launay et François Regnault, d'autres encore, viennent le voir. Jusqu'à la mort, il gardera sa bonne grâce entière. Un témoin, malheureusement anonyme, de sa vie au Louvre, nous le peint au naturel, « rond, replet, fringant, alerte, les joues rouges, les cheveux gris en désordre, les yeux pétillants, toujours vêtu au logis d'une houppelande ou roquelaure de drap gris sans agrafes, ni pattes, ni boutons, qu'il serre à la taille, au moment de peindre, à l'aide de n'importe quoi, bout de chiffon ou bout de ficelle »[1]. Cordial à tous, tout le monde l'aime. Au fond, son goût du *chez soi*, son activité décousue, mais infatigable, autant que sa légendaire facilité, nous expliquent la surabondance et la variété de sa production, très inégale à coup sûr.

Tout le monde aime Frago, mais tout le monde n'aime pas sa femme, massive, commune et rogue, au parler trivial, à l'accent méridional sans pitié, aux atours volontiers provocants. Le peintre fait, à n'en pas douter, bon ménage avec elle et chérit ses enfants de tout son cœur ; seulement, il est, avec évidence, sous le charme de sa belle-sœur Marguerite. S'est-il noué entre eux un roman banal ? Nous n'avons, pour en juger, qu'une demi-douzaine de billets de l'attachante fille, à la peinture glaciale et au style délicatement enjoué, riche d'images poétiques. Frago a tout l'air de lui avoir fait, une fois, des ouvertures un peu vives. Elle le rappelle à l'ordre avec agrément : « Je compare l'amour, dit-elle, à une rose printanière dont la couleur éblouissante séduit. Son parfum pénètre tous les sens. On la cueille non sans blessures ; elle se fane, elle n'est plus. L'amitié est la modeste violette dont le maintien tranquille n'attire point les regards. On ne la découvre que par son parfum. Elle est sans épines et, par conséquent, sans danger. » Pourtant, il arrive au cœur de Marguerite Gérard de battre un peu trop vite pour son beau-frère. Elle le lui avoue discrètement, en se défendant d'être, comme il le voudrait, la révélatrice des

1. Détails extraits des *Souvenirs d'un ancien habitant du Louvre*, manuscrit communiqué à Olivier Merson qui s'en est servi pour son étude : *les Logements d'artistes au Louvre* (Cf. *Gazette des Beaux-Arts*, 1881, t. II, p. 277 et suiv.). Merson se promettait de publier intégralement ce curieux journal ; il ne l'a, malheureusement, pu faire. Nous ne savons ce qu'il est devenu.



défauts qu'il peut avoir. « ... Tu sais que l'amitié, sœur aînée de l'amour, a la vue basse ; cela tient de famille. Ce n'est donc pas à moi qu'il faut s'adresser, car je ne vois rien que ton esprit aimable, qu'un rien chagrine, qu'un rien apaise, un vrai nourrisson du caprice. » Et voici enfin ce qu'elle lui mande, un jour qu'elle le sait souffrant : « ... Figure-toi une colombe à qui on a ravi son tourtereau. Elle voit voltiger autour d'elle ses aimables compagnons avec qui elle passait tant de jours heureux. Cela n'a plus de charme pour elle. Son ami souffre, ne peut partager ses plaisirs : il n'y en a plus pour elle... Ah ! mon ami, nous ne sentons notre bonheur vivement que quand nous avons eu peur de le perdre ! » Ne faisons pas difficulté de voir là simples expressions *d'amitié amoureuse*, mais qui n'ont point dû passer sous les yeux de M[me] Frago, en train de soigner sa fille Rosalie, la chère enfant morte si jeune, ou d'élever son garçonnet Alexandre-Évariste... Ces petits papiers sont pour nous, au surplus, l'évocation soudaine d'un état d'âme où s'allie déjà le rêve de Prud'hon au rêve de Fragonard. Mais comment n'est-on pas frappé de la parenté d'un certain sentiment poétique de l'auteur du *Sacrifice de la Rose*, et de la grâce attendrie et lyrique de l'auteur de *l'Enlèvement de Psyché* ?

Au cours de la Révolution qui se précipite, le pauvre Provençal est désemparé. Pourquoi le vieux monde périt-il sous la tourmente ? D'où cette tourmente est-elle venue ? Pourquoi tout est-il changé ? Pourquoi Hubert Robert est-il en prison et menacé de l'échafaud en permanence ? Pourquoi lui-même est-il ruiné ? Pourquoi ne prête-t-on plus attention à son art ? Autant de questions qu'il est incapable de résoudre. Son élève Pierre Delauney, de Bayeux, qui l'aimait et promettait de lui faire honneur, est mort, en 1789, fauché en pleine espérance[1]. Désormais, les marques mêmes de sympathies qu'on lui accordera prendront pour lui un sens amer. Pour assurer, en 1794, sa nomination de membre du Conservatoire du

1. Pierre Delauney, né à Bayeux en 1759, mort à Paris en 1789, a exposé place Dauphine, à l'Exposition de la Jeunesse, en 1786, 1787, 1788 et 1789. Son *Allée couverte* de 1787 obtenait les éloges du rédacteur du *Mercure* pour « la vérité de l'observation de la lumière et la bonne distribution des figures ». M. P. Dorbec s'est demandé si un dessin lavé à la sépia, attribué à Fragonard, au musée de la Ville de Paris (Petit Palais des Champs-Élysées) et représentant précisément une *Allée couverte*, ne serait pas l'œuvre même de Delauney ? Nous croyons ce dessin vraiment de Fragonard et de la série de ses paysages exécutés à Tivoli, en 1759. Tout au plus y pourrait-on voir le prototype du tableau disparu de son disciple. — Les plus beaux succès du jeune artiste furent *l'Offrande à Saint-Nicolas* (1788), tourbillon de jouvencelles aux tabliers remplis de fleurs, courant vers la statue de saint Nicolas, placée sous une arcade gothique en ruine, pour obtenir des maris, — composition

Muséum des Arts. David le montre comme une épave au bord des temps nouveaux, dans cet argument de miséricorde : « Il consacrera ses vieux ans à la garde des chefs-d'œuvre dont il a concouru dans sa jeunesse à augmenter le nombre ». Peut-être le bonhomme, aux yeux toujours vifs, remarquera-t-il, au Salon de 1798, un petit groupe en marbre du sculpteur Philippe Roland, décorant une pendule et qui n'est qu'une transposition simplifiée et désembrasée de son *Serment d'amour*[1]. Triste et douteux hommage ou flagrant délit d'ouverture de la succession d'un vivant, avec qui l'on ne se gêne plus ! — Et, maintenant, la mesure est comble : son propre fils, son « Fanfan », Alexandre-Évariste, tout entier aux doctrines du peintre des *Horaces*, méprise le passé paternel... Frago n'a plus qu'à disparaître. Un décret impérial de 1806, qui reprend aux artistes les logements de la galerie du Louvre, lui porte le dernier coup : Jean-Honoré Fragonard meurt, le 22 août 1806, dans la maison du restaurateur Véry, d'une congestion causée par l'absorption d'une glace au retour d'une trop chaude promenade. Il a senti la vie. Pas un moment il ne l'a ni raisonnée, ni comprise.

VI

COMPLEXITÉ DE L'ŒUVRE DE FRAGO

Ce n'est point une revue complète de la production touffue et mêlée, charmante et confuse, pleine d'impressions reçues de toutes parts dans les galeries des collectionneurs, mais aussi très personnelle, d'Honoré Fragonard, que nous tenterons ici. Au monument du centième anniversaire de la mort du maître convient seule la simple guirlande des commémorations. L'analyse de l'œuvre peint, dessiné, gravé, entraînerait maintenant le critique à de bien autres besognes. Tout ensemble, il lui faudrait peser des éléments presque impondérables avec les métaphoriques balances de toiles d'araignée, procéder à des comparaisons méthodiques et déduire longuement de multiples conclusions. Notre plan ne comporte rien de

gravée par J. Mathieu — et des *Amours, enveloppés de fumées, poursuivant de jolies filles* (1789). — On cite quelques autres morceaux de ce Delaunay, sur lequel nous nous promettons de revenir dans une étude consacrée à divers petits peintres oubliés du XVIII[e] siècle. Cf. sur l'œuvre de ce fragonardien la note de M. Dorbec (*Gazette des Beaux-Arts*, 1905, t. II, p. 311).

1. Voir sur cette sculpture l'article de M. H. Marcel, même recueil et même année, t. II, p. 311.

semblable. Si la physionomie du peintre est suffisamment éclairée, nous aurons atteint notre but.

De quoi ne s'est pas occupé Frago ? Il a fait des tableaux de piété, — et son *Adoration des Bergers*, du musée de Lille, pour n'être qu'une esquisse, n'en est pas moins un précieux bouquet de tons bleus et roses, verts et blancs dorés ; des tableaux de mythologie, — et *la Bacchante*



L'OCCASION.

Dessin à la sépia.

Cliché Braun, Clément et Cie.

endormie de la galerie Lacaze et *les Baigneuses* du Louvre, aux belles chairs fouettées de rose ondoyant dans la glauque transparence de l'eau, passeront toujours pour de rares attestations de maîtrise ; des pastorales galantes, — comme *l'Heure du Berger* ; des sujets d'amour de toutes les sortes et même des épisodes qu'un Bergeret aurait eu le droit de venir examiner « en polisson » ; des scènes sentimentales à la façon des plus mièvres romances (*le Chiffre d'amour, le Chien fidèle*) ; des traits de la vie de famille (*Cache-cache, l'Espiègle, Dites donc s. v. p.*) ; des spectacles

ultra vertueux (*la Réconciliation ou le Retour au logis*); des scènes rustiques (*les Lavandières*, *Jeune fille à la fontaine*); des paysages avec figures et animaux; des toiles décoratives; des anecdotes historiques (*Henri IV et Gabrielle*, au musée d'Amiens); des portraits en action (*la Guimard dansant*, à la collection Groult); des portraits à mi-corps (*Portrait d'un comédien* et *Portrait d'une cantatrice*, à la collection Ed. de Rothschild). Et combien nous omettons de rubriques! Frago a dessiné jusqu'à trois séries de compositions pour illustrer *les Contes de La Fontaine*, des suites pour le *Roland furieux* de l'Arioste, d'autres pour le *Don Quichotte* de Cervantès et *les Veillées du château* de Mme de Genlis... Il a jeté vers les quatre points de l'horizon des centaines de pochades, de croquis, de lavis. On connaît de lui des têtes de femmes et d'enfants en miniature et des estampes. Mais qui saura jamais tout ce qui est sorti de ses mains? Sa carrière fait penser à un grand jardin d'essai, où l'on favoriserait toutes les hybridations en rapprochant les types caractéristiques, et où l'on verrait, tout d'un coup, jaillir, parmi les variétés curieuses, des floraisons originales, magnifiquement imprévues.

L'artiste est de la race des méridionaux *dilettantes*, jouissant naturellement de la vie, prenant les choses comme elles viennent, se servant pour faire œuvre des données et des ressources immédiatement à leur portée, peu enclins au retour sur eux-mêmes et aux longues réflexions, dociles aux suggestions instantanées des circonstances, arrivant à fournir par improvisation, comme par récréation, au milieu de vingt affaires effleurées et en dépit d'une naïve paresse, une somme considérable de labeur. En lui, l'homme est frivole; l'intelligence, sensitive et papillonnante, amusée, aiguillonnée par le hasard, hardie en surface, timide au fond; le don technique très éveillé, très brillant. Les êtres ainsi doués se font plus aisément une passion qu'une conviction et un idéal qu'une idée. Ils s'agitent à poursuivre des feux-follets, pris d'un nouveau désir à chaque aspect qui les stimule, procédant par coups, contre-coups et soubresauts, ravis en tout ce qu'ils commencent, s'astreignant avec peine à persévérer. La despotique qualité de Frago, c'est l'aptitude technique. Son exécution est généralement cursive; sa matière à peindre est toujours belle, savoureuse par dessus tout. Sur sa palette, il broie du bleu, du rose, du mauve, du pourpré, des blancs ambrés ou nuancés de reflets de



HONORÉ FRAGONARD. — L'HEUREUX MÉNAGE

Collection de M. Ernest [illegible]

fleurs ; il y ajoute des verts brulés, un jaune d'or fauve, un rouge vigoureux et vibrant, un brun chaleureux. Le pinceau, chargé de terre de Sienne ou de terre d'ombre, débrouille la composition en frottis allègres. C'est alors qu'apparaissent les tons jetés à la volée, ou complaisamment étendus. Suivant les cas, la pâte se maintient, grasse et forte, en une chaude enveloppe, ou elle s'amincit et se lisse, en une harmonie subtilement irisée sous une caresse de lumière. Le peintre ajuste souvent ses colorations selon des rapports que la nature n'a point prévus. Sa virtuosité se plait à des effets aventurés au caprice de la brosse ; mais pas un moment il ne cesse d'être un grand technicien.

Si l'on cherche ses maîtres dans le passé, on rencontre Tiepolo, le facile et joyeux décorateur de Venise ; Rubens, dont on retrouve la vivifiante influence en tous les coloristes français depuis la fin du XVII[e] siècle ; Rembrandt, incompris dans sa profondeur, mais admiré pour la puissance de son clair-obscur ; Ruysdaël, le franc paysagiste. Il se serait même souvenu du *sfumato* de Murillo, en peignant son tableau très tendre de *la Visitation*... Tout est possible avec une promptitude d'assimilation comme la sienne. D'aucun de ses illustres devanciers étrangers, aux ouvrages chèrement recherchés des amateurs, il n'a méthodiquement analysé la manière. De chacun il a retenu quelques particularités, dont il tire à point nommé le parti qu'il veut. D'ailleurs, de plus fortes influences se font sentir sur lui, celles-ci purement françaises. Frago, ayant travaillé sous les yeux de Boucher, le rappelle de bien près en maintes fantaisies pastorales, telles que *la Main chaude* et *le Cheval fondu*, en maintes *Baigneuses*, en maintes allégories mythologiques, où il le surpasse en délicatesse, sans l'égaler en largeur. A Watteau, dont il a copié *les Fatigues* et *les Délassements de la guerre*, et visiblement étudié certains morceaux de modelé aux délicieuses transparences de glacis du genre du *Jugement de Pâris*, aujourd'hui au Louvre, il emprunte des thèmes de fêtes bocagères et, à l'occasion, d'arlequinades, par exemple *la Récréation dans un parc*, de la collection Rodolphe Kahn, et *la Fête dans le parc de Saint-Cloud*, de la Banque de France. Rien n'est plus instructif que le rapprochement, à la galerie Lacaze, du *Jugement de Pâris*, de l'auteur de *l'Embarquement pour Cythère*, et de l'esquisse de *la Chemise enlevée*, de l'auteur de *Corésus*. Il doit, à n'en pas douter, au grand peintre-poète de la Régence, quelque

chose de ses tons tendrement évanescents, de ses clartés fluides et vaporeuses qui triomphent dans son chef-d'œuvre, *le Sacrifice de la rose*. Il lui doit encore, à coup sûr, le sentiment des physionomies de fraîche et comme enfantine jeunesse, qui prête tant de grâce à nombre de ses figures et peut-être, par surcroît, la tradition de Watteau n'est-elle pas étrangère à des airs galants, à des atours en fraises ou en col de dentelles roidies, remarqués, par exemple, en *la Leçon de musique* et en *la Chanteuse*, de la galerie Lacaze. Des Coypel, de Jean-François de Troy, Frago tient le goût de la composition *machinée*, compliquée d'architectures, longtemps sensible en lui — témoins le *Jéroboam sacrifiant aux idoles*, *la mort de Corésus*, et ses petites compositions intitulées *la Vision du sculpteur*, *le Rêve de Plutarque* et *le Songe d'amour*. Comme Lancret, comme Pater, mais avec des sous-entendus plus licencieux et des accents plus imprévus, on le voit trousser des turqueries de harem. L'exemple de Baudoin l'incite à des gaillardises. Je ne sais s'il pense quelquefois au vieux Chardin, aux heures où, père de famille, les douceurs de l'intimité lui suggèrent des scènes d'enfants, d'ailleurs si différentes de celles du peintre admirable du *Benedicite* et de *la Bonne éducation*. Le fait, qu'on relèvera plus loin, qu'il a peint avant 1773, pour l'agrément d'un amateur, une *Joueuse de vielle accompagnée de deux chiens*, destinée à faire vis-à-vis à *l'Aveugle* du maître, prouve peu par soi seul. A tout le moins un dessin existe, dans un cabinet parisien, où l'on veut reconnaître la main de Chardin, où je reconnaîtrais plus volontiers la main de Frago, mais qui suffit à établir un curieux lien entre l'art du grand intimiste et celui de son élève d'un jour. Qu'on imagine une grande chambre assez humble, le lit défait, une cage suspendue au plafond, la cheminée surmontée d'un miroir au cadre sculpté, le chambranle chargé d'un désordre d'objets et, sur le feu, une marmite fumante ; çà et là, des ustensiles, au hasard. A gauche, la porte de bois, mal jointoyée, ouverte. A droite, près de la fenêtre, devant une table, une bourgeoise vue de dos, travaille, assise au bord de sa chaise branlante. Une petite fille joue à ses côtés. Jamais Chardin ne laisse voir le moindre penchant pour cette débandade des choses, si pittoresque soit-elle. La femme et l'enfant sont bien de son monde et de son mode ; mais où donc Jean-Siméon a-t-il accordé si peu d'importance à ses personnages et tant d'importance au milieu ? Cette chambre d'un dérangement

arrangé, ce grand lit au linge froissé, ces détails préparés pour le jeu d'un pinceau très preste, cette facture de teintes lavées, d'ombres franches, de



Portrait de Diderot.
Ancienne collection Daupias Lisbonne

menus traits de plume et de grignotis, me font deviner bien plus un Frago qui se ressouvient qu'un Chardin qui se détend. Qu'elle soit, au demeurant, de l'un ou de l'autre, la précieuse feuille de papier les récon-

cilie[1]. Une dernière influence ne peut manquer de s'exercer sur l'inconscient qui les subit toutes et trouve moyen de rester soi-même. La contagion des bourgeoises moralités de Greuze le gagne au jour marqué. Elle est dans l'air qu'on respire. Diderot la propage et Frago est l'ami du philosophe. Nous nous rappelons le portrait qu'il a fait de lui, en robe de chambre à manches jaunes, feuilletant un livre sur sa table de travail[2]. Certes, notre homme ne copie pas Greuze ; mais qui oserait dire *l'Heureuse fécondité*, *l'Heureux ménage*, *la Réconciliation*, *la Bonne mère* dédiée à la Patrie !, tout à fait conçues en dehors de l'esthétique du sentimental moraliseur ? La brosse chiffonne, agite, excite, échauffe comme elle peut. En vain. Frago n'est point créé pour ces froids épisodes.

L. DE FOURCAUD

(*A suivre.*)

1. Ce dessin a été reproduit dans la *Revue*, 1899, t. II, p. 412. — Nous ne parlons pas ici du soi-disant portrait de Chardin conservé à Grasse, collection Malvilan ; c'est bien une peinture de Fragonard, mais non à la ressemblance de Chardin.

2. Collection Dampas, à Lisbonne. Exposé à Paris en 1878, Exposition des portraits historiques au Trocadéro. — Il existe un ensemble de peintures décoratives, provenant du château de Saint-Vincent en Roannais, qu'on s'accorde à attribuer à Fragonard. Sous ce titre général « les Religions du monde », elles comprennent quatre panneaux à intentions fortement satiriques : *la Religion chrétienne*, avec le Pape ; *la Religion asiatique*, avec le grand Lama ; *la Religion africaine*, avec le sultan d'Égypte ; *la Religion du Nouveau-Monde*, avec un sacrifice humain. Ces scènes développent cette idée familière aux philosophes que les cultes ne sont organisés que pour l'asservissement des peuples. Elles ont été peintes pour le financier Courtin de Saint-Vincent, qu'on sait avoir été l'ami de Voltaire. Voltaire en a-t-il fourni le projet — ou bien Diderot ? Aucun document n'a donné jusqu'ici le mot de cette énigme. Si, comme l'exécution paraît l'affirmer, l'œuvre est de la main de Fragonard, elle sort à ce point du cercle de ses conceptions qu'il ne saurait en être que l'artisan. C'est un rare exemple de la mise en images des théories des encyclopédistes.



L'ARSENAL DES CHEVALIERS DE MALTE

AU PALAIS DE LA VALETTE[1]



PETITE CAPELINE TURQUE OU POLONAISE DU XVII[e] SIÈCLE.

Les curieux et les touristes qui, dans leurs croisières en Méditerranée, brûlent l'escale de Malte, auront maintenant plus d'une raison pour honorer d'un sérieux séjour la vénérable place que l'Ordre de Saint-Jean de Jérusalem tint pendant près de trois siècles contre le Turc et le corsaire barbaresque. L'Arsenal des Chevaliers de Malte a été complètement réorganisé en ces dernières années, et le catalogue de ses richesses archéologiques soigneusement établi et publié en 1905, à Londres.

Il faut savoir autant de gré à l'administration de Malte qu'à M. Guy Francis Laking, d'avoir entrepris et mené à bien ce travail qui nous apporte tant de renseignements précieux. Le savant conservateur de l'Arsenal de la Tour, à Londres a su présenter son catalogue avec ce luxe simple et discret dont les éditeurs londoniens n'en sont plus à nous donner les premiers exemples. Depuis bien des années, les beaux livres sur les armes, l'escrime, l'archéologie, ne se comptent plus dans la librairie anglaise.

Je parlerai donc avec d'autant plus de plaisir du beau catalogue établi par M. Laking, que des reproductions photographiques très nombreuses éclairent partout

1. *A Catalogue of the armours and arms in the Armoury of the Knights of St John of Jerusalem, etc.*, par Guy Francis Laking. Londres, s. d., Bradbury, Agnew and Co. Petit in-4 carré.

le texte. Il serait à souhaiter qu'une pareille mode s'acclimatât chez nous et que les petites collections d'armes, telles que celles des musées de Cluny et du Louvre, fussent mises à la portée du public, grâce à des catalogues illustrés. Et j'ajouterai qu'une pareille entreprise ferait beaucoup profiter la science archéologique française, car, lorsqu'on étudierait les objets pour en dresser l'inventaire, on éliminerait tous ces « fabricats », toutes ces vénérables reliques, *arte facta*, dont nous nous étonnons toujours que le public fasse encore cas, après les notes sans nombre que l'on publie (évidemment en pure perte) pour prouver que les belles épées ont été fabriquées avec des lames de pertuisanes, les dagues avec des lames d'épées, quand les coquilles des rapières de théâtre n'ont pas été empruntées à une simple cuiller à fondre, etc.

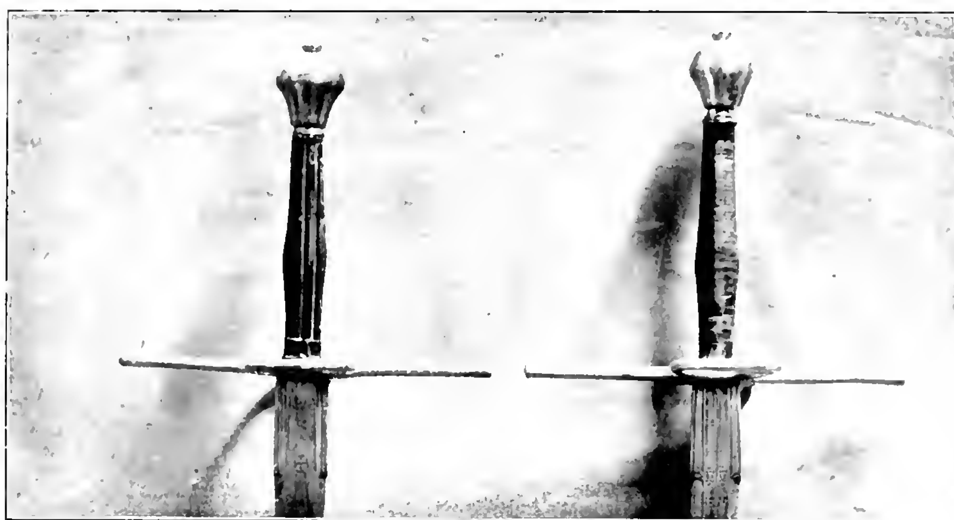
Mais comme l'usage en France est de charger les danseurs de professer les mathématiques, nous en reviendrons à l'Angleterre, où l'on fait certainement de meilleure besogne, sans nourrir la prétention de pousser à la perfection. Que le catalogue de l'Arsenal de Malte soit parfait, c'est ce dont je ne me porte pas garant. Mais, s'il me fallait choisir entre un optimisme exagéré et un pessimisme excessif tel que celui dont la critique d'outre-Rhin nous a naguère donné les preuves, je préférerais tomber dans l'optimisme et me dire qu'à une époque comme la nôtre, où l'archéologie des armes est méprisée et décriée, on doit avant tout éviter de décourager les bonnes volontés. La critique allemande a traité l'ouvrage de M. Laking avec une sévérité dont l'excès même peut faire penser à une certaine injustice. Mais il n'est point dans mes goûts de me livrer à ces polémiques irritantes où les personnes ne viennent que trop tôt se substituer aux idées. Quand le cher et regretté José Maria de Heredia me disait : « Pour bien lire un livre, il faut se pénétrer du dessein même de l'auteur, découvrir ce qu'il a voulu rendre, et tâcher de l'y trouver », le maître érudit que fut ce grand poète édictait la loi fondamentale de la saine critique. Ne connaissant de M. Laking que son catalogue et ses travaux antérieurs, je puis en parler avec équité, surtout si, pour employer une expression familière, je me mets « dans sa peau », c'est-à-dire dans la peau d'un fonctionnaire officiel, chargé par le Gouvernement d'établir le catalogue d'une collection officielle.

I

Certainement l'honorable M. Laking ne possède point cette belle indépendance qui permet de braver l'opinion pour dire ce qu'on croit vrai et juste, — et les deux mots sont synonymes, — indépendance qui est à mes yeux le premier des biens et sans laquelle les travaux et les écrits ne sont qu'œuvres de commande, sans sincérité et sans intérêt. Il convient cependant de distinguer. Les revues allemandes n'ont pas hésité à accuser le conservateur anglais de s'être refusé à avouer que beaucoup d'objets ont été jadis détournés de l'Arsenal de Malte et remplacés par d'autres, d'époque souvent plus récente, de valeur encore plus souvent moindre, et d'authenticité généralement douteuse, pour garder la réserve des mots. Cela est parfaitement vrai. Mais je doute fort que le Très Honorable Lord Grenfell, gouverneur de l'île, eût approuvé un conservateur, si savant fût-il, qui aurait débuté, dans l'introduction du catalogue, en avouant qu'une grande partie des objets précieux à inventorier

brillaient par leur absence et qu'on avait substitué à certains des pièces de tôle emboutie par ces armuriers de théâtre qui sont la honte et la terreur des artistes assez malheureux pour les employer.

M. Laking a procédé avec une plus grande prudence. Qui sait lire trouvera dans son introduction plus d'un renseignement utile, entre autres cette indication de l'habitude où l'on était, aux XVIIe et XVIIIe siècles, de vendre au profit de l'Ordre *les pièces dépareillées et hors d'usage*. Ainsi, en 1763, le Grand Conseil prit cette décision de se débarrasser « des vieilles armes passées de mode ». Et M. Laking ajoute, avec une mélancolie presque touchante : « Ainsi l'Arsenal perdit toute sa gloire. » Si l'on continue de lire cette intéressante préface, on est même frappé par l'absence de



ESPADONS DU TYPE DES « MONTANTES » ESPAGNOLS.
XVIe SIÈCLE.

« jingoïsme » dont le savant archéologue fait la preuve. Il considère comme vénielles les déprédations auxquelles se livrèrent Bonaparte et son état-major, qui, comme chacun sait, ne méprisaient point les belles armes[1]. Mais il accuse formellement les

1. Bonaparte s'adjugea la magnifique épée dite « de la Religion », ainsi que sa dague. Je ne reviendrai pas sur l'histoire de ces pièces incomparables, vrais chefs-d'œuvre d'émaillerie allemande, que j'attribuai jadis, et que j'attribue encore aujourd'hui à l'orfèvre bavarois Hans Mielich. On trouvera tous les renseignements possibles sur cette épée et sa dague dans le savant ouvrage de M. Ernest Babelon sur le Cabinet des médailles, et aussi dans l'étude que j'ai donnée des armes conservées au musée du Louvre, dans la *Gazette des Beaux-Arts* (1892, t. VI, p. 481). Il est de toute évidence que les lames de ces armes ont été changées, probablement par ordre de Bonaparte, qui garda longtemps la dague avec lui, comme petit poignard. Inutile de dire que les fourreaux et les ceintures furent égarés. L'administration française continue de conserver la dague au Louvre, et l'épée au Cabinet des médailles, afin sans doute de favoriser les recherches des archéologues. L'épée de La Valette est reproduite dans le catalogue de M. Laking.

Anglais d'avoir, une fois maîtres de l'île, jeté sans respect les vieilles armures pour donner leur place à des armes et à des munitions modernes. Ce matériel, d'ailleurs, ne fut d'aucun usage. On le reporta en Angleterre vers 1856, quand on renouvela l'armement de la Valette.



Harnois d'homme d'armes (vers 1630).

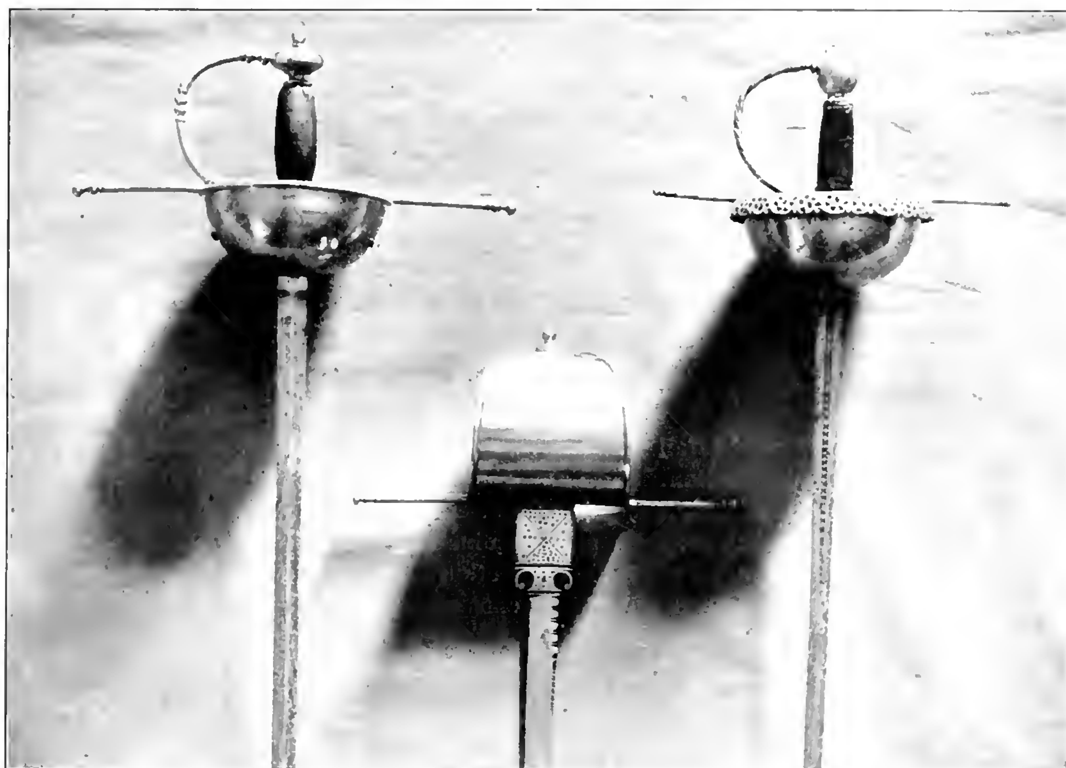
M. Laking a bien soin de nous apprendre qu'il n'a jamais existé d'inventaire de cet Arsenal. On n'en établit même pas un lorsque, en 1857, il fut question d'envoyer les plus belles pièces à Londres. Et, déjà, « on en avait détourné beaucoup ».

Je ne vois pas en quoi M. Laking trompe son public. Le seul reproche qu'il encourra est de ne pas avoir supprimé radicalement toutes les pièces fausses, voire suspectes. Mais en a-t-il eu la liberté ? — Si je m'en rapporte à mes souvenirs personnels, il y a quelque vingt ans, quand j'écrivais pareilles choses sur les armes de nos musées, je ne pouvais les publier nulle part.

II

La galerie des armures de l'Arsenal, annexée au Grand Palais, passe pour avoir été installée par le grand-maître Manuel Pinto de Fonseca, vers 1770. Telle elle se montre aujourd'hui, à cela près que l'un des gouverneurs anglais en suréleva naguère le toit et le soutint par des colonnes qui ont été elles-mêmes supprimées en 1900. La fondation de l'Arsenal lui-même remonte, pour ainsi dire, à l'établissement des Chevaliers de Saint-Jean de Jérusalem dans l'île de Malte, en 1530. Les pièces communes n'ont, naturellement, jamais été conservées. Le fer et l'acier sont matières forgeables

et qui, par conséquent, prennent toutes les formes qu'il plait au marteau de leur donner. Au fur et à mesure qu'une pièce de harnois, qu'une arme était trop endommagée, on la mettait à la ferraille. Et cependant, il reste encore dans l'Arsenal de Malte une assez grande quantité d'armures communes et aussi de ces pièces dépareillées, toujours précieuses pour l'étude. Il y reste aussi beaucoup de ces fameuses



1. 2. 3.

1. Épée de duel du XVII[e] siècle, pièce douteuse, forme allemande. — 2. Main gauche du XVII[e] siècle, sans doute allemande. — 3. Épée de duel hispano-napolitaine; le pommeau et le quillon sont d'un autre travail que la coquille. Vers 1660 ou 1680.

rondelles de poing ou broquels, avec une petite bombarde débouchant par la *boce* médiane, véritables pistolets archaïques, dont la Tour de Londres possède une série[1]. Les broquels de Malte sont les frères de ceux de Londres. En effet, on sait que le roi Henri VIII donna à l'Ordre toute la charge d'un navire, tant en artillerie qu'en armes, pour aider les chevaliers contre les Turcs, et Charles Quint ne s'était

1. L'inventaire de 1547 signale quatre vingts de ces rondelles de poing à bombarde, conservées à la Tour de Londres. Il en existe encore aujourd'hui vingt-cinq.

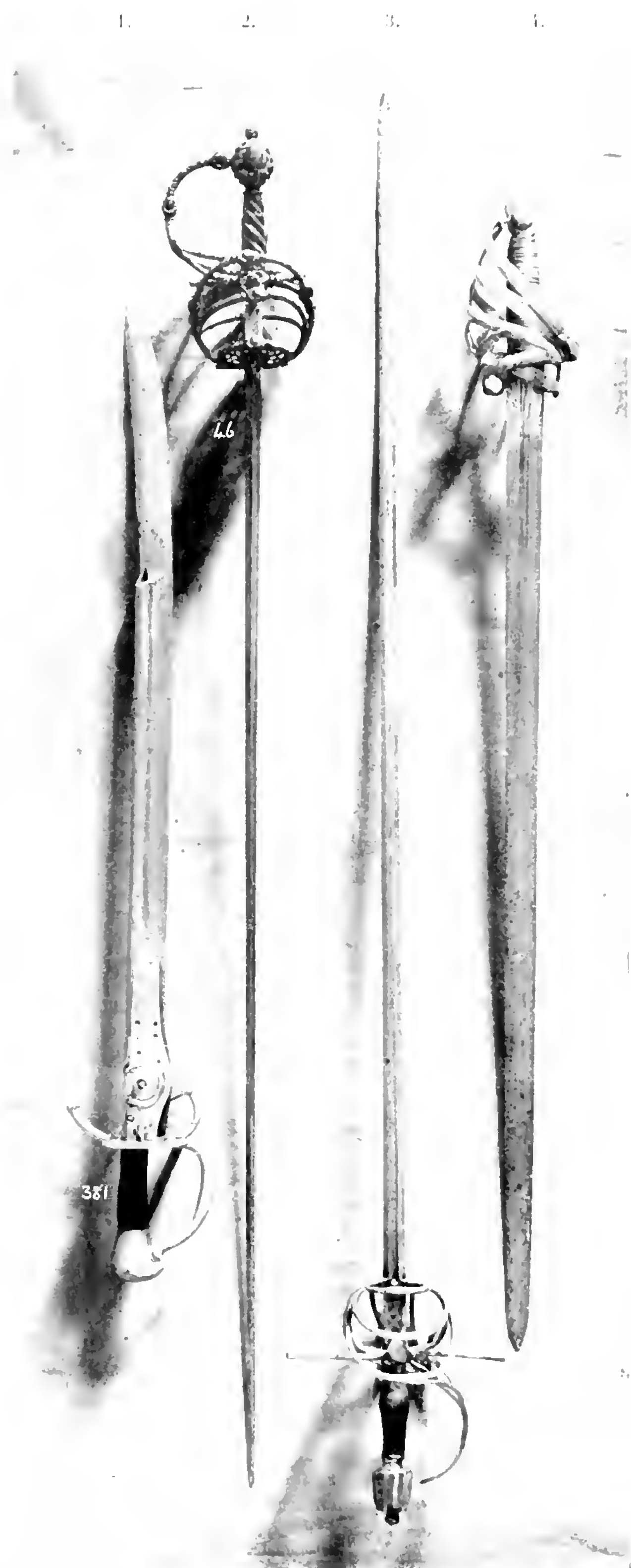
pas montré moins généreux. La richesse de l'Arsenal daterait, paraît-il, de cette époque. Mais les fameux règlements du grand-maître Claude de La Sengle (1555) lui furent aussi profitables que les dons des souverains occidentaux. Ces statuts disent formellement que les armes de tout chevalier décédé, même à l'étranger, devaient retourner à l'Arsenal de l'Ordre, sauf les épées de ceinture et les dagues, qui étaient vendues au profit de l'Ordre en vente publique[1]. Il est probable que ces mesures ne devaient, dans la pratique, s'exécuter que pour les chevaliers morts à Malte ou sur les galères de l'Ordre. Il suffit de se rappeler les renseignements intéressants donnés vers 1875 par M. de Montégut sur l'armure du musée de Draguignan, que certains ont attribuée au grand prieur Henri d'Angoulême, bâtard de Henri II de France et de Mlle de Leviston, et dont l'hôtel fut pillé par la populace d'Aix, après sa mort, en 1586.

D'ailleurs, les statuts de Claude de La Sengle semblent avoir prévu toutes les mauvaises chances. La valeur exorbitante qu'ils attribuent aux armes dont le comptable de l'Arsenal fait la remise à chaque chevalier engage le chevalier lui-même ou sa succession si les armes ne rentrent pas. Voilà pour l'Arsenal. Pour les galères, c'est le capitaine de chacune d'elles qui a charge des armes ; quand on désarme le bâtiment, il les doit emmagasiner chez lui, et sous sa responsabilité.

III

Je ne puis étudier en détail les pièces marquantes de la collection de Malte, ni même en donner l'énumération. Là, comme partout ailleurs, il y a un départ à faire entre les objets, d'abord pour les catégories et ensuite pour la sincérité, et ce n'est pas avec de simples photographies pour témoins que l'on peut rendre des arrêts définitifs. A première vue, les pièces de fabrication allemande ne semblent être en majorité, et l'on regrette d'en voir autant, sans aucun doute, de cette provenance, cataloguées pour sorties d'ateliers italiens. La fâcheuse manie où s'attardent encore tant de critiques d'art, ou soi-disant tels, de considérer comme italiennes toutes les armes plus ou moins ornées, ne me semble pas près de passer. Benvenuto Cellini, si j'ose dire, continue encore de sévir. Malgré toutes les études sérieuses parues depuis vingt ans, études dont l'excellent ouvrage de Plon sur Benvenuto fut le point de départ, on persiste à attribuer au sculpteur florentin toutes les armures repoussées, ciselées, incrustées, gravées, que l'on rencontre. On a eu beau prouver que jamais ce maître orfèvre n'exécuta d'armes — à en excepter quelques petits poignards, — toujours le nom de Cellini revient dans les catalogues, les revues et les dictionnaires. M. Laking a abusé, on doit le reconnaître, des attributions italiennes, et

1. L'épée et la dague du grand-maître La Valette, dont nous venons de parler, ne subirent pas un pareil sort. Comme elles venaient, dit-on, du pape, et indubitablement, à notre avis, du roi d'Espagne Philippe II, on les conserva dans le trésor de la cathédrale capitulaire à Saint-Jean de la Valette, où elles restèrent jusqu'à l'arrivée de Bonaparte. On doit cependant remarquer que, dès la seconde moitié du XVIe siècle, le Souverain Pontife n'envoyait plus en cadeau les grands estocs bénits, mais des épées espagnoles. Aussi je suis d'avis que la magnifique parure émaillée, conservée au musée d'Artillerie, avec ses fourreaux, ses ceintures et ses pendants, est bien celle que le pape envoya au duc d'Anjou, plus tard Henri III, après la Saint-Barthélemy. Cf. mon travail dans la *Gazette des Beaux-Arts* (1894-95), et les *Musées de Madrid* (1897).



1. Petit badelaire ou malchus, muni d'un pistolet, XVIe siècle. — 2. Rapière, probablement espagnole, vers 1620 (les quillons ont été brisés). — 3. Rapière allemande, vers 1610 (objet douteux). — 4. Schiavone vénitien du XVIe siècle.

particulièrement du nom de Luce Piciuino. La planche IV, notamment, reproduit trois morions, tous de la seconde moitié du XVIe siècle, qui sont donnés pour italiens, lorsqu'ils sont certainement allemands, et peut-être bien saxons.

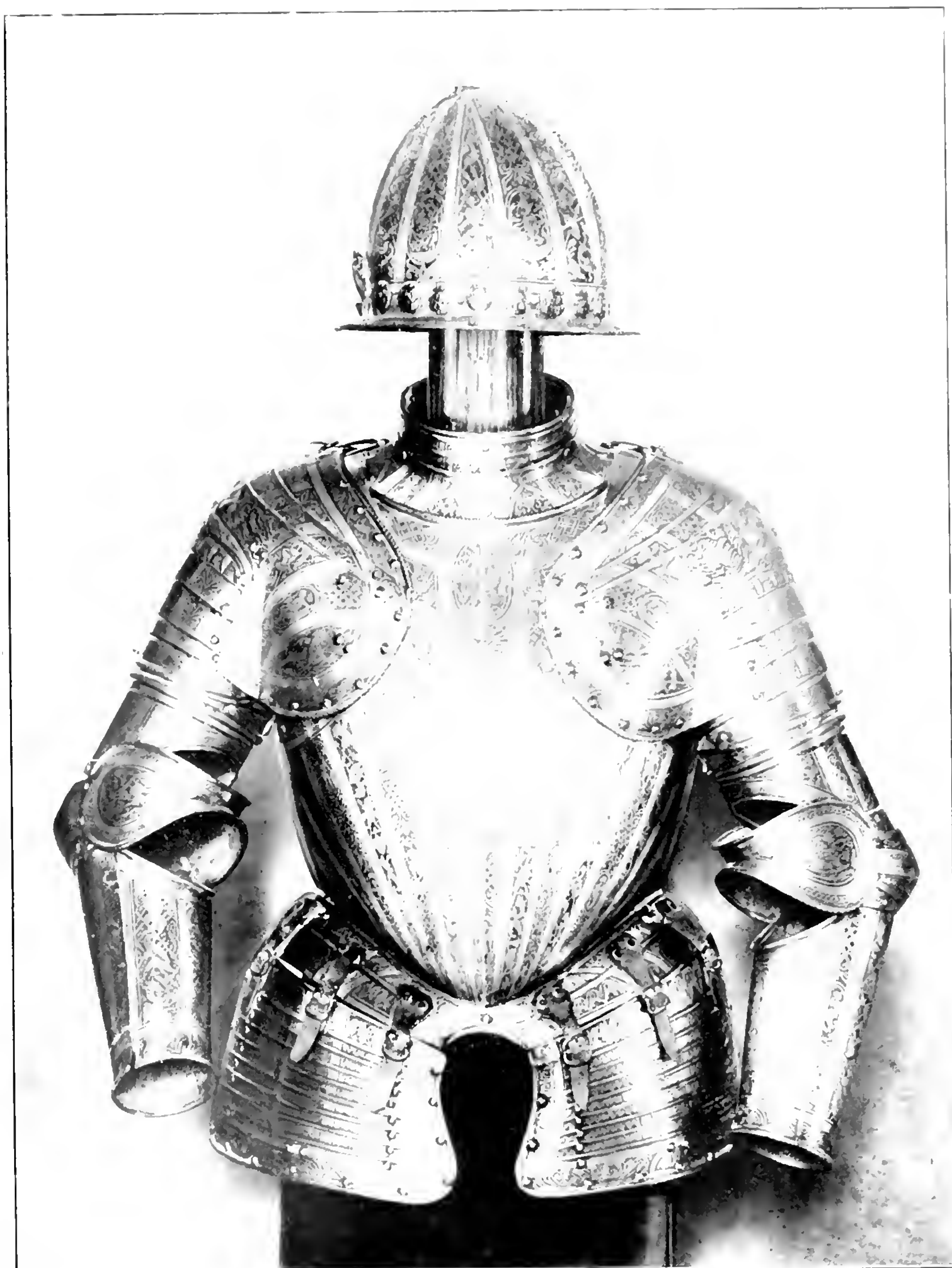
La même remarque peut s'appliquer aux épées. Les deux rapières que nous reproduisons (p. 235) sont données pour italiennes, alors qu'elles sont très probablement de fabrication allemande, et qu'elles rentrent, en tous cas, dans la catégorie des épées dites espagnoles. Celle qui a ses deux quillons brisés ne peut être datée avec certitude. Tout me porte à croire qu'elle n'est pas antérieure à 1620, et encore en porta-t-on de pareilles en Flandre bien plus tard. La petite coquille plate repercée qui obture l'anneau de côté indique une époque très basse. Le petit badelaire compliqué d'un pistolet dont le canon longe la lame est probablement allemand. Des armes pareillement montées, avec le pommeau à ergot qui est une simplification de tête d'aigle, sont figurées dans l'inventaire de Charles-Quint, et rien ne prouve que ce soit là une arme de chasse.

Allemande aussi, très certainement, une demi-armure est attribuée au grand-maître La Valette. J'ignore les raisons de cette attribution, et aussi celles de la plupart des autres. La conservation de l'Arsenal de Malte a été certainement travaillée par la préoccupation de retrouver les armes de la série des Grands-Maîtres.

Toutes les armures de luxe, tout ce qui est d'une belle facture, a généralement été rapporté à ceux-ci. Cette préoccupation n'a pas été sans produire de grandes confusions. Tel assemblage de pièces disparates constitue un tout qu'endosse pour les besoins de la cause tel grand-maître qui était encore aux pages quand on forgeait ces armes. Aussi, on fait honneur à La Valette d'une demi-armure de Pise, fabriquée bien après sa mort. Les statuts de Claude de La Sengle suffisent cependant, pour peu qu'on s'y veuille reporter, à expliquer la présence, dans l'Arsenal, d'armures de luxe qui n'ont jamais dû être portées par les grands-maîtres, non plus que sur les galères de l'Ordre. Et c'est justement cette pénurie apparente d'armures de galères, de halecrets articulés, d'animes, comme on disait, qui me frappe. Il est probable qu'au XVIe siècle on avait cessé d'établir de grandes différences entre les harnois de guerre ordinaires et ceux employés dans les combats navals. Seul un examen long, sérieux, détaillé, des pièces de l'Arsenal, permettrait de trancher la question.

Quoi qu'il en soit, la collection des armures dites des Grands-Maîtres présente un véritable intérêt, et il en est de toute beauté, comme celles attribuées à Alof de Wignacourt. Une, entre autres, où sont gravées ses armoiries, est d'importance capitale [1]. Nous étudierons prochainement, ici-même, les harnois d'Alof de Wigna-

1. L'intérêt que présentent telles de ces armures se double par la présence, au musée du Louvre, du portrait en pied dit d'Alof de Wignacourt, peint, armé de toutes pièces, par le Caravage. Je suis convaincu que l'armure de ce portrait est celle-là même que reproduit M. Laking (pl. XI), et qu'on retrouve dans le portrait du grand commandeur Jean-Jacques de Verdelain (1590-1673). Les dates seules parlent. Le harnois en question a été certainement battu vers 1560 dans le Sud de l'Allemagne ou le Nord de l'Italie. En tout cas, il est bien antérieur au magistère d'Alof de Wignacourt (1601-1622). Le peintre aura probablement choisi ce harnois dans l'Arsenal, pour sa beauté et sa couleur, et en aura revêtu son modèle. Nous essayerons de résoudre ce singulier problème, extraordinairement compliqué si l'on tient compte du portrait authentique d'Alof de Wignacourt, peint vers 1607 par le Caravage, qui est conservé à l'Arsenal de Malte.

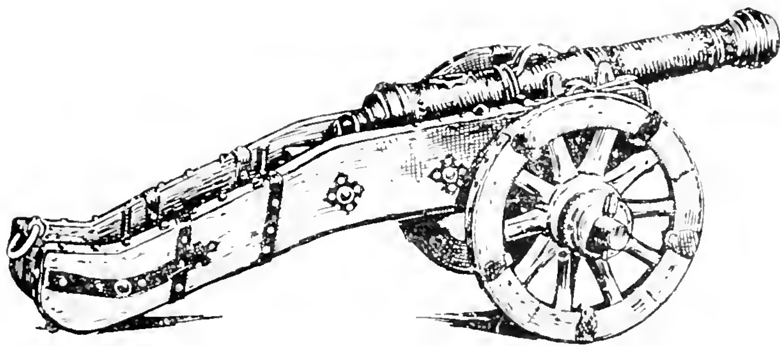


DEMI-ARMURE, SANS DOUTE ALLEMANDE,
DANS LA TRADITION DES CUIRASSES DE PISE, AVEC CABASSET A ERGOT
(DERNIER TIERS DU XVI[e] SIÈCLE).
Arsenal de Malte

court et ceux de certains autres grands dignitaires, en cherchant à établir leurs origines et leur nature véritables.

Et ce ne sera nullement pour diminuer l'importance de l'ouvrage que nous venons d'analyser trop sommairement. Nous n'avons pas assez appuyé sur les difficultés qu'eut à vaincre M. Laking dans l'exécution. Je me demande en quel état il a dû trouver les 5 286 pièces d'armes qu'il a inventoriées, dans un pays battu par le vent de la mer, où les dépôts salins doivent rapidement endommager les objets de métal le plus soigneusement fourbis. Il est bien probable que la totalité a dû terriblement souffrir. Beaucoup de harnois sans doute ont perdu leur patine, leur couleur bleue, leurs tons bronzés, leur revêtement noir, et aussi tout ou partie de leur dorure. Les poinçons sont-il demeurés visibles? Si oui, on aurait souhaité les voir reproduits dans le livre. Nous en parlons en égoïste, mais notre travail en eût été extraordinairement simplifié. Notre maître à tous dans la science des armes, le baron de Cosson, me montrait un jour le volumineux carnet où il reproduit toutes les marques qu'il relève dans les collections publiques et privées. En 1896, il en possédait plusieurs milliers. Puisse le baron de Cosson se laisser attirer vers l'île de Malte par l'espoir d'une moisson archéologique assez riche pour le décider à entreprendre ce petit voyage d'outre-mer!

MAURICE MAINDRON.



BIBLIOGRAPHIE

Les Maîtres italiens d'autrefois. Écoles du Nord, par M. Teodor de Wyzewa. — Paris, Perrin et Cie, 1907, petit in-8°.

M. de Wyzewa a réuni, en les complétant, un certain nombre d'articles parus, ces années dernières, à la *Revue des Deux-Mondes* et ici-même. Il y a joint, avec quelques photographies, une liste chronologique des œuvres certaines des artistes qu'il a étudiés, et il a fait ainsi un des meilleurs livres qui soient sur la peinture italienne. Ces brèves études renferment plus de choses que beaucoup de gros ouvrages. Chacune d'elles est un « portrait » achevé, non pas un portrait immobile, mais un portrait vivant : qu'il s'agisse de Fra Angelico, de Gaudenzio Ferrari, de Mantegna, de Carpaccio ou de Titien, on y voit se développer et se transformer l'art du peintre, on entre, si l'on peut dire, dans l'intimité de son génie, et l'on emporte l'image même de son âme.

C'est un plaisir extrême, en ce temps où la critique tombe volontiers de la plus creuse « littérature » à la plus sèche pédanterie, de se trouver en compagnie d'un savant qui n'étale pas sa science, et d'un écrivain charmant qui sait voir. Ses opinions heurtent souvent les opinions reçues, — je pense surtout à ses articles sur Botticelli et sur Verrocchio, — et peut-être sentons-nous d'abord quelque envie de lui résister, mais il les explique avec une grâce sans apprêt, parfois ironique, toujours si insinuante qu'il nous convainc insensiblement, et que nous nous trouvons en fin de compte, sans trop savoir comment, partager le sentiment de l'auteur.

De l'ensemble de ces études, une même idée se dégage, bien qu'elle ne soit guère qu'une fois formulée : c'est que les plus grands artistes, ceux qui nous touchent le mieux, nous émeuvent parce qu'ils étaient des « poètes », c'est-à-dire des hommes « dont l'âme possède, d'instinct, le don d'embellir pour nous la réalité ». C'est là une vérité qu'il n'est déjà point du tout banal d'exprimer ; mais pour nous la rendre à chaque instant sensible, comme l'a fait M. de Wyzewa, il fallait être « poète » soi-même.

P. A.

Siemering, von Berthold Daun. **Veit Stoss**, von Berthold Daun. Bielefeld und Leipzig, Velhagen und Klasing, 1906, in-8°.

Le sculpteur Siemering, mort en 1905, se rattache à l'école de Rauch par son maître Blaeser. M. Daun voit en lui un des plus remarquables représentants de l'art

« véritablement allemand » du XIX[e] siècle. Il est permis de penser qu'il le juge avec une excessive complaisance. L'art de Siemering est un compromis, en général médiocrement heureux, de style classique et de vigoureux réalisme. On ne peut lui refuser une certaine ampleur de conception, et son œuvre iconographique a du caractère. Mais ses grands monuments, tels que le *Siegesdenkmal*, de Leipzig, et le monument de Washington à Philadelphie, où il y a d'assez beaux morceaux, sont d'une imagination bien pauvre et d'un arrangement bien conventionnel.

M. Berthold Daun a été mieux inspiré par Veit Stoss, le maître nurembergeois du XV[e] siècle. Il avait déjà publié, dans la même collection, les monographies de Peter Visscher et d'Adam Krafft : ce nouveau volume est en quelque sorte le complément du précédent, et forme, avec lui, une contribution des plus intéressantes à l'histoire de la sculpture allemande. Peintre, graveur et sculpteur, Veit Stoss eut une activité prodigieuse. L'auteur nous raconte sa vie — fort mouvementée, — nous fait voir ses origines, nous fait suivre son développement : il examine successivement les ouvrages qu'il exécuta en Pologne d'abord (où il se rendit en 1477), puis à Nuremberg et aux environs, à partir de 1489 : notamment le grand retable de la Vierge, dans l'église Notre-Dame, et le tombeau de Casimir Jagellon, dans la cathédrale, à Cracovie ; la belle pierre tombale de l'évêque Olesnicki, dans le dôme de Gnesen ; le retable de Schwabach ; l'*Annonciation* de l'église Saint-Laurent, l'émouvant crucifix de l'Hôpital et celui de Saint-Sebald, à Nuremberg : toutes sculptures d'une habileté technique, d'une richesse d'imagination, et d'un sentiment poétique admirables. L'illustration reproduit, en grande partie, d'après des photographies de l'auteur, l'œuvre à peu près complète de Stoss ; les reproductions sont excellentes et achèvent de faire de ce volume un ouvrage tout à fait précieux.

J. P.

Le Vieux Barbizon, souvenirs de jeunesse d'un paysagiste, 1852-1875, par J.-G. GASSIES. Préface de G. LAFENESTRE, membre de l'Institut. — Paris, Hachette, 1907, in-16.

Barbizon, l'École de Barbizon, les Peintres de Barbizon, — ce n'est pas si vieux, tout cela, que n'en restent des témoins bien vivants, et pourtant c'est déjà si lointain, pour ceux de la génération présente, que cela leur apparaît avec le recul un peu embrumé de légendes des temps héroïques, — de temps où J.-F. Millet mourait de faim...

On aurait pu craindre qu'un historien de cette retraite intime et charmante qu'était alors Barbizon ne détruisît, comme il arrive trop souvent, d'aimables traditions, sous prétexte de s'en tenir à la vérité vraie. Réjouissons-nous : il n'en est rien. Pour être véridique, le livre vécu de M. G. Gassies, bon peintre et « Barbizonnier » fidèle, n'en demeure pas moins tout rempli de délicieux souvenirs ; l'auteur y reste un artiste bienveillant et aimable, qui, d'ailleurs, comme tout véritable artiste lorsqu'il s'abandonne à son naturel, attache sans peine un joli brin de plume à son pinceau ».

Ainsi parle M. Georges Lafenestre, dans la remarquable préface qu'il a écrite pour *le Vieux Barbizon*, et dans laquelle, tout en rendant hommage au livre qu'il pré-

sente, il ne laisse pas d'y ajouter un charme de plus, en contant, lui aussi, des souvenirs sur tant de maîtres disparus.

E. D.

Les Villes d'art célèbres. Padoue et Vérone, par Roger Peyre. — Paris, Laurens, 1907, petit in-4°.

L'un des caractères essentiels de l'ouvrage que vient de publier M. Roger Peyre, est l'union étroite qui y existe entre l'exposé des faits de l'histoire et l'analyse artistique des deux villes qui font le sujet de cette publication. A la description très imagée de Padoue et de Vérone, de leur aspect pittoresque et des monuments qu'elles renferment, succède une étude extrêmement attachante des œuvres d'art qui y sont contenues et des artistes qui les ont créées. C'est ainsi que, à propos de Padoue, Giotto, ses œuvres et la révolution que celles-ci ont déterminée dans l'art, y sont étudiés d'une façon spéciale ; que, dans un chapitre consacré à ses successeurs, il est démontré, en particulier au sujet d'Altichieri et des peintures que celui-ci exécuta dans la chapelle Saint-Georges, avec Jacopo d'Avanzo, combien Venise doit à Padoue, ce que l'on ne pourrait croire si les dates n'étaient pas là pour le prouver. En résumé, la nouvelle publication de M. Roger Peyre est de celles dont on ne saurait trop recommander la lecture aux personnes qui désirent comprendre, d'une façon précise, la signification exacte des œuvres du passé.

É. C.

LIVRES NOUVEAUX

— *L'Esthétique anglaise*, étude sur John Ruskin, par J. Milsand, avec une préface de M. Millioud. — Lausanne, Librairie nouvelle, in-12, fig., 3 fr. 50.

— *Talachkino, l'Art décoratif des ateliers de la princesse Ténichef*, par N. Roerich. — Paris, Eugène Rey, petit in-4°, fig. et pl., 12 fr.

— *Les Vies de Filippo Lippi et de Botticelli*, par Georges Vasari, traduites par Teodor de Wyzewa. — Paris, Gittler, in-16, fig., 1 fr.

— *La Civilisation en Italie au temps de la Renaissance*, par Jacob Burckhardt, traduction de M. Schmitt, nouvelle édition. — Paris, Plon et Nourrit et Cie, 2 vol. in-16, 7 fr.

— *L'Épreuve photographique*, deuxième série. — Paris, Plon, Nourrit et Cie, un album in-fol., pl., 6 fr.

— *Le Château de Versailles*, architecture et décoration, par Gaston Brière. — Paris, Librairie des Beaux-Arts, 2 vol. in-fol., pl., 200 fr. ; paraît en livraisons.

— *Aubrey Beardsley*, par Arthur Symons, traduit par Édouard et Louis Thomas. — Paris, Floury, in-8°, fig. et pl., 7 fr. 50.

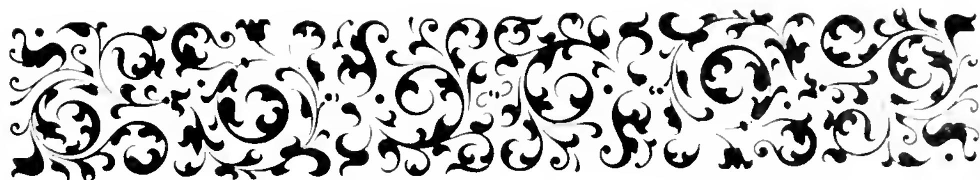
— *Perugino*, von Fritz Knapp. — Bielefeld-Leipzig, Velhagen und Klasing, in-4°, fig., 4 mk.

— *The Art of the Dresden Gallery*, by Julia de Wolf Addison. — London, George Bell and sons, in-8°, pl., 6 sh.

— *Rome*, complexité et harmonie, par René Schneider. — Paris, Hachette et Cie, in-12, 3 fr. 50.

Le gérant : H. Denis.

PARIS. — IMPRIMERIE GEORGES PETIT, 12, RUE GODOT-DE-MAUROI.



LA COLLECTION MOREAU

AU MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS



Edmond de Goncourt, dans un article de son testament demeuré célèbre et inscrit, épigraphe hautaine, à la première page du catalogue posthume de sa collection, a exprimé avec beaucoup de force sa défiance des musées, ses préventions contre la majorité de leurs visiteurs et sa sympathie particulière pour l'élite où il se complait. Il ne voulait pas que les choses d'art qui avaient fait le bonheur de sa vie eussent « la froide tombe d'un musée et le regard bête du passant indifférent ». Il demandait qu'elles fussent toutes « éparpillées sous les coups de marteau du commissaire-priseur » et que la jouissance que lui avait procurée « l'acquisition de chacune d'elles fût redonnée, pour chacune d'elles, à un héritier de ses goûts ». Par bonheur, quelques collectionneurs professent de tout autres sentiments. Ils savent qu'à côté de l'indifférent, du désœuvré, du vagabond, heureux de se réchauffer en hiver à la douce tiédeur des calorifères nationaux et pour qui le Salon carré ou la Grande Galerie sont les salles d'attente des jours cléments, les artistes, les érudits, les curieux des belles choses et des choses du passé, vont chercher dans les musées des leçons et de saines joies. Ils savent que Delacroix y a rencontré Bonington et interrogé Rubens et Véronèse, que Manet et Fantin-Latour y ont consulté les grands Vénitiens, que là se forment et s'affinent les vrais

héritiers de leurs goûts. Et c'est pour eux un bonheur et un juste orgueil de grossir le trésor d'art qui appartient à la nation.

Nous venons d'en avoir un exemple éminent. A un âge où l'on serait excusable d'estimer une telle séparation prématurée, un artiste distingué, mieux préparé que personne à comprendre et apprécier les confidences des maîtres pieusement recueillies par son aïeul, par son père et par lui-même, M. Étienne Moreau-Nélaton, donnait hier à l'État cent tableaux ou études peintes, et à peu près autant d'aquarelles et de dessins choisis dans sa galerie. Un règlement tutélaire interdit l'entrée du Louvre aux œuvres d'artistes vivants, ou morts trop récemment pour qu'on puisse les juger avec assez de recul. La collection Moreau, où l'admiration va de Prud'hon à Eugène Carrière, arraché l'an dernier à son beau labeur, et de Corot à son digne et toujours alerte héritier, Claude Monet, ne pouvait donc entrer dès maintenant dans le sanctuaire où, d'ailleurs, en attendant le déménagement du ministère des Colonies, les chefs-d'œuvre sont à l'étroit. Pour la recevoir, deux salles nouvelles ont été ouvertes aux frais de l'État, dans le prolongement du musée des Arts décoratifs, constitué provisoirement gardien de leur contenu. M. Moreau-Nélaton a pris lui-même le soin d'y accrocher les œuvres dont il se séparait et de rédiger un catalogue qui est un modèle de précision.

J'accorderai aux mânes d'Edmond de Goncourt cette satisfaction : tous les tableaux de la collection Moreau ne gagnent pas également à leur changement d'asile. Si les toiles les plus grandes sont mieux en valeur dans les salles d'un musée que dans un appartement, si les Delacroix et les Decamps n'ont rien à perdre à la lumière qui, tombant de hautes fenêtres, va fouiller leur clair-obscur et réveiller des accents endormis sous la patine romantique, les petites études, les aquarelles légères, les croquis discrets, regrettent peut-être en leur âme l'intimité du « cabinet d'amateur ». D'autre part, les deux salles étant inégalement claires, on a dû, pour présenter chaque toile le mieux possible, et former par la pondération des masses colorées des panneaux harmonieux, renoncer à grouper toutes ensemble les œuvres d'un même maître. Nous sommes ainsi soustraits à l'influence persuasive d'une impression continuée, et privés un peu de l'enseignement qui se dégagerait du rapprochement d'œuvres peintes par la même main, à des années d'intervalle.

Mais ce sont là réserves légères. L'important est qu'un homme de cœur nous appelle, avec un désintéressement qu'on ne saurait assez louer, à jouir des richesses dont il était le possesseur très digne, et que, grâce à sa libéralité, de nouvelles pages s'ajoutent à notre anthologie nationale de la peinture française au XIXe siècle.

La collection remise à l'État, le 1er février dernier, par M. Moreau-



EUG. DELACROIX. — LE PRISONNIER DE CHILLON.

Nélaton, a été commencée vers 1840, par son aïeul, Adolphe Moreau, amateur d'avant-garde, ami personnel de Delacroix. Feydeau, qui la décrivait dans l'*Artiste* en 1858, la déclarait « la plus riche collection de tableaux modernes qui existe à l'heure présente à Paris », et appelait Moreau « le Mécène des coloristes ». Elle s'est, depuis cette époque, sensiblement modifiée et renouvelée. Quelques gloires d'un jour en ont disparu et ont fait place à de nouveaux maîtres. Nous n'y retrouvons ni Papety, ni Roqueplan, ni Robert-Fleury. Nous n'y voyons pas ces menus tableaux de Gérôme, repos des « yeux éblouis », ou ces deux Delaroche qui « semblaient s'ennuyer dans un coin », dépaysés au milieu d'une

« furie de lumière et de tons ardents »... Qui s'en plaindra ? En revanche, presque tous les Delacroix et les Decamps, un Géricault, un Corot, trois paysages de Troyon, un Daubigny, un Fromentin, un Ricard, proviennent de l'ancienne collection et font honneur à l'homme qui l'avait formée.

Si l'on excepte *le Génie de la Paix*, peint par Prudhon pour la décoration du salon de Joséphine Bonaparte, à Paris, rue Chantereine, esquisse d'une grâce un peu froide, où nous voyons combien la doctrine absolue du retour à l'antique pouvait contrarier les dons naturels d'un artiste charmant, l'œuvre acquise par Adolphe Moreau qui nous fait remonter le plus haut dans l'histoire de l'art français a pour auteur un des initiateurs de la peinture romantique, le maître spirituel de Delacroix, Géricault. C'est une esquisse, nettement dessinée à la plume et peinte seulement par places, du fameux *Radeau de la Méduse*, où l'on trouvait, à côté de réminiscences de Guérin, un pathétique et une puissance d'exécution inconnus à l'école de David. Ce projet diffère un peu de la composition définitive, exposée au Salon de 1819. Il comporte deux figures de moins; d'autre part, le radeau soulevé y semble mieux le jouet des vagues. Mais son principal intérêt ici est peut-être de représenter, à la mesure d'une collection particulière, la préface la plus naturelle à une suite d'œuvres d'Eugène Delacroix. Qui ne se rappelle en effet le culte de celui-ci pour le peintre du « sublime radeau » ? Il déplorait sa mort prématurée, comme un des plus grands malheurs que l'art eut éprouvés de notre temps. Il aimait à imaginer que l'âme de Géricault viendrait quelquefois « voltiger autour de son travail ». Et le souvenir de son aîné le hantait certainement, lorsque, vers le milieu de sa vie, il peignait cette autre fameuse scène de désespoir, *la Barque* ou *le Naufrage de Don Juan*, qu'il convient de rappeler ici, puisqu'elle a fait jusqu'en 1882, époque où elle fut léguée au Louvre par le père du donateur actuel, le principal ornement de la collection Moreau.

En dépit des résistances que son art rencontra, Delacroix est un des maîtres les mieux représentés dans les salles de peinture du Louvre. Depuis *Dante et Virgile* (1822) et les *Massacres de Scio* (1824), jusqu'à la *Prise de Constantinople par les Croisés* (1841), grande toile où éclatait son aptitude aux décorations murales qui occupèrent la fin de sa carrière, les principales dates de sa vie y sont rappelées par des œuvres capitales.



Eugène Delacroix. — Entrée des Croisés à Constantinople (1852)

Don Moreau au musée du Louvre

Ce qu'il doit à Gros et à Géricault, à Constable et à Bonington, à Rubens et à Véronèse, comment la richesse du coloris et la belle arabesque des lignes étaient les moyens d'expression de son imagination passionnée, son goût romantique de l'histoire nationale et de l'exotisme, l'intérêt qu'il prenait au spectacle des forces brutales de la nature, comment il se plaisait à transposer dans le langage pittoresque les créations des grands poètes : tous les traits de son génie complexe se voient accusés avec force dans les vingt toiles acquises par l'État ou provenant des legs Moreau, Jenny Le Guillou, Cottier et Thomy-Thierry. Le Louvre possède même un des rares portraits qu'il peignit, le sien, et la seule œuvre que lui inspirèrent les événements politiques dont il fut témoin, *le 28 Juillet 1830*. Le don Moreau-Nélaton comble cependant une lacune. Il nous fait connaître plusieurs de ces délicieuses aquarelles où, pendant son voyage au Maroc (janvier-juillet 1832), le grand peintre notait d'un pinceau alerte les paysages et les scènes : l'*Étude d'intérieur marocain*, dont il se servit pour un de ses chefs-d'œuvre, la *Noce juive à Tanger* (1841), la *Fantasia*, page détachée de l'album offert par lui au comte de Mornay, chef de la légation qu'il accompagnait... D'autre part, voici une toile assez imprévue dans son œuvre, une admirable nature morte où, pêle-mêle avec des filets de chasseur, des fusils et un lièvre, au premier plan d'une immense plaine ondulée, sont jetés deux homards rouges et un faisan au col d'or. Le ciel bas où se pressent des nuages, la plaine verte et rousse, coupée de lignes d'arbres sombres et éclairée au loin par une lueur subite, font songer aux paysagistes anglais que Delacroix venait de voir dans leur pays (1825). Le paysage est encore d'une exécution un peu sèche, comparé à ceux qu'il peindra dans la suite. Mais on y remarque ce demi-jour dont il avait déjà le secret, cette sorte de clair-obscur en plein air où les tons prennent une richesse plus profonde.

Si les autres toiles de Delacroix données par M. Moreau-Nélaton n'apportent pas précisément de révélations à ceux qui ont étudié la collection du Louvre, elles n'en augmentent pas moins cette collection de quelques chefs-d'œuvre. La plus ancienne est une étude achetée par M. Moreau-Nélaton en 1904, la *Jeune fille dans un cimetière*. Delacroix l'avait envoyée au Salon de 1824, en même temps que l'*Épisode des massacres de Scio*. Cette figure au cou et au torse trop courts, à la face

douloureuse, aux yeux dilatés, est bien apparentée par l'expression à celles des *Massacres*. Mais elle en diffère sensiblement par la couleur et la facture. Par exception, le peintre semble avoir suivi d'assez près le modèle. Il a tenu le costume dans une harmonie blonde et grise, rare dans son œuvre et qui fait penser aux figures de Corot. La peinture est assez mince et lisse; on y voit, comme dans *le Dante et Virgile*, ces « contours lavés » que Delacroix se reprochait : « La première et la plus importante chose en peinture, ce sont les contours. Le reste serait-il extrêmement négligé que, s'ils y sont, la peinture est ferme et terminée. J'ai plus qu'un autre besoin de m'observer à ce sujet... » Et, un peu plus loin, à propos de Velazquez : « Voilà ce que j'ai cherché si longtemps, cet empâté ferme et pourtant fondu...; il me semble qu'en joignant cette manière de peindre à des contours fermes et bien osés, on pourrait faire des petits tableaux facilement » (*Journal*, 7 et 11 avril 1824).

Voici quelques-uns des petits tableaux où il appliquait ces principes : le *Turc assis sur un divan* (vers 1830), dont le manteau rouge est d'un merveilleux éclat; le *Turc tenant une arme* et assis auprès d'une selle enrichie d'or, posée sur un chevalet (vers 1835-1840); l'*Odalisque* au corps ambré, couchée sur une étoffe brun rouge et une peau de fauve (vers 1845-1850) : orientales d'un poète qui, n'ayant pas vu l'Orient, l'imaginait, jeux d'un artiste qui cherchait dans ces petits sujets, alors à la mode, l'occasion d'échapper à la réalité immédiate et de peindre des étoffes chatoyantes dans un clair obscur doré. Il y a plus qu'un effet bien rendu et qu'un jeu de coloriste dans ce souvenir du voyage au Maroc, les *Musiciens juifs*, toile achetée d'enthousiasme par Moreau le père, dans l'atelier du peintre, avant le Salon de 1847. N'y a-t-il pas comme une musique dans l'atmosphère ? Et qui, après l'avoir vue, pourrait oublier l'expression de rêverie de la jeune femme accoudée sur un coffre de bois peint en rose, derrière les joueurs de guitare et de tambourin ? Sensible à l'harmonie des sons au point que George Sand écrivait qu'il « eût été probablement un grand musicien s'il n'eût choisi d'être un grand peintre », Delacroix, bien des années après son voyage, écoutait peut-être encore en peignant le chant qu'il avait entendu dans une maison juive à Mogador.

Mais la rêverie douce, la béatitude d'un Oriental fumeur de pipe ou d'une belle fille somnolente, la sérénité ou la joie ne sont pas ses sources

habituelles d'inspiration. Avec les *Femmes d'Alger* et la *Noce juive* du musée du Louvre, les *Musiciens de Mogador* représentent comme de courtes trêves aux scènes de rapts et de violences, aux tourments, aux fureurs, aux crimes qu'il se plaît d'ordinaire à évoquer.

Nous le retrouvons dans son domaine, quand il peint l'œil effaré d'un *Cheval attaqué par une lionne*, le désespoir du *Prisonnier de Chillon*,



MANET. — LE DÉJEUNER SUR L'HERBE.

l'*Entrée des Croisés à Constantinople*. *Le Prisonnier de Chillon*, peint pour le duc d'Orléans en 1834, a été acquis par Adolphe Moreau à la vente de la duchesse d'Orléans, en 1853. C'est un tableau presque monochrome. Plus de fête pour les yeux, plus d'étoffes vertes et rouges, mais, dans la pénombre d'un cachot à peine éclairé par un rayon, le douloureux héros de Byron qui s'élance en vain vers une masse gémissante et tend sa chaîne à la briser. La réplique des *Croisés* porte la date de 1852 ; elle est donc postérieure de onze ans à la grande toile commandée à Delacroix pour le musée de Versailles. Il est assez curieux de voir le peintre reprendre,

après un tel laps de temps, dans les proportions d'une esquisse, un thème qu'il pouvait estimer traité par lui de façon définitive. Il s'enthousiasme de nouveau pour son sujet et y ajoute des développements inédits. L'horizon est placé plus haut sur la toile. Le spectateur, supposé plus loin du groupe principal, découvre un paysage plus profond, voit à droite et à gauche des architectures nouvelles, au premier plan de nouveaux groupes de vaincus. Le ciel est, avec celui d'*Hamlet*, un des plus beaux qu'ait peints Delacroix. Quand Adolphe Moreau acheta cette réplique à la vente Bonnet (1853), le grand artiste, encore très discuté, puisqu'il le fut jusqu'à la tombe, le remercia de toute son âme d'avoir « si bien traduit son goût pour le peintre et son affection pour l'ami ».

Un peu plus jeune que Delacroix, et mort quelques années avant lui, Alexandre Decamps ne connut pas comme lui les contradictions acharnées. Dès sa sortie de l'atelier d'Abel de Pujol, l'attention des amateurs se porta sur ses petits tableaux, qui plaisaient par l'ingéniosité des sujets et l'étrangeté de l'exécution. Pourtant, son bonheur ne fut pas complet. Tandis que le succès le condamnait « au tableau de chevalet à perpétuité », il rêvait de grandes décorations murales. Dans sa lettre autobiographique, écrite à Véron en 1854, du village de Veyrier (Lot-et-Garonne), où il était allé pour rétablir sa santé, il rappelait avec amertume une réponse de Cavé, directeur des Beaux-Arts, en 1839 : « Nous n'avons rien fait pour vous, parce que, le public aimant, appréciant vos ouvrages, vous n'aviez nul besoin de nous ». Peu s'en fallait qu'il ne jugeât sa vie manquée. La peinture décorative était « son lot, son aptitude », et la raison qu'il donne est très caractéristique de sa conception de l'art : « Pour moi, un tableau à l'effet était un tableau fait ; un tableau de chevalet ne l'est jamais. »

C'est, de son propre aveu, pour appeler l'attention sur ses dons méconnus, que Decamps, à côté de ces tableaux anecdotiques, souvenirs d'Orient, animaux de fabuliste, scènes enfantines, qui sont en majorité dans le legs Thomy-Thierry, exposait quelquefois des compositions plus ambitieuses, telles que *la Défaite des Cimbres*, léguée au Louvre par M. Maurice Cottier. Les deux genres sont très bien représentés dans la collection Moreau, le premier par la célèbre *Sortie de l'école turque*, œuvre ensoleillée, d'une verve et d'une couleur admirables, le second par *Jésus sur le lac de Génésareth* et *le Passage du gué*, — sans parler des réductions de neuf grands

dessins épisodes de *l'Histoire de Samson*, exposés au Salon de 1845, et que Théophile Silvestre, peu tendre pour Decamps, l'accuse d'avoir pillés dans les gravures de François Verdier, élève de Lebrun.

Decamps était-il aussi bien doué qu'il le croyait lui-même pour la peinture décorative? Il est permis d'en douter. Assurément les fortes oppositions de lumière et d'ombre, le ciel de soufre et d'or du *Lac de Génésareth* ne manquent pas de grandeur; *le Passage du gué*, cette foule mouvante de piétons et de cavaliers, qui forme sur le sable ardent une longue ligne brune et sur laquelle se détache le cheval blanc d'un chef,



DECAMPS. — LE PASSAGE DU GUÉ.

témoigne d'une imagination puissante. Mais Decamps manquait peut-être trop de simplicité pour être un décorateur; il comptait trop sur les rencontres fortuites; il était trop curieux des détails piquants et des procédés, trop préoccupé des recettes et de l'effet; il ne connaissait pas assez la vertu des belles lignes que Delacroix admirait chez les maîtres italiens. On assure que, sur la fin de sa vie, lui-même aurait regretté ses subtilités techniques, — d'ailleurs fort préjudiciables à la conservation de ses œuvres. Ayant vu un jour, dans sa maison de Fontainebleau, Corot brosser avec verve un de ces grands paysages dont il se plaisait à décorer les demeures de ses amis, Decamps lui aurait dit : « Quel enseignement vous m'avez donné... Si je n'étais pas si vieux, si j'avais encore la vie devant moi, je

lâcherais toutes mes recettes artificielles, et je ne voudrais avoir d'autre vertu que la vôtre : la sincérité[1]. »

L'homme de goût qui avait réuni dans sa galerie presque toutes les toiles que nous venons d'étudier, et d'autres encore, mourut en 1859. Adolphe Moreau le fils, bien qu'il ait publié un catalogue de l'œuvre de Delacroix et un catalogue de l'œuvre de Decamps, était plus curieux de « bibelots » et de meubles anciens que de peintures. Il n'enrichit la collection commencée par son père que de quelques Decamps, éliminés depuis, en partie[2]. M. Étienne Moreau-Nélaton s'attacha surtout à la gloire de Corot. Tous ceux qui s'intéressent de près à ce maître connaissent l'étude définitive qu'il lui a consacrée et le précieux catalogue où il a mis en œuvre les notes et les dessins de Robaut. Pour donner à Corot, dans la collection destinée au Louvre, « la première place en regard de Delacroix », il y fit entrer trente-six tableaux ou études de ce grand peintre (la *Vachère dans un pré, au soleil couchant*, avait été acquise par son aïeul en 1852), et une quinzaine de dessins ; il groupa aussi autour de lui ses continuateurs les impressionnistes, et quelques autres maîtres de la seconde moitié du XIX[e] siècle : Manet, Fantin-Latour, Puvis de Chavannes, Carrière.

Le succès est venu tard à Corot. Vivant très simplement de petites rentes, trouvant dans son art des joies qui lui suffisaient, il ne faisait rien pour forcer l'attention et pas une démarche pour vendre. Quand enfin son génie s'imposa, on ne connut généralement, on ne voulut connaître que sa dernière manière, sa « grande manière classique » : verdures pâles groupées en bouquets harmonieux et frémissantes au vent, brumes argentées, rosées matinales, ciels d'une douceur et d'une limpidité que jamais peintre n'avait exprimées : rêves de la nature où se mêlaient aux souvenirs d'Italie les impressions de l'Ile-de-France. On vit aussi paraître chez les marchands quelques improvisations hâtives, indignes du maître, et vite imitées par les contrefacteurs. Il ne faudrait pas, par une réaction excessive en faveur des études directes, très recherchées des amateurs depuis quelques années, méconnaître ces créations si personnelles : la *Danse des Nymphes*

1. Robaut et Moreau-Nélaton, *l'Œuvre de Corot*, 1905, in-fol. T. I, p. 188.

2. Voir le *Catalogue des tableaux modernes.... provenant de la collection Moreau-Nélaton*. Vente à Paris, Galerie Georges Petit, du 11 au 1[illegible] mai 1900.

et le *Souvenir de Castel-Gandolfo*, du musée du Louvre; le *Bain de Diane*, de Bordeaux; l'*Effet du matin*, de Lille; *les Étangs de Ville-d'Avray*, de Rouen... Mais c'est un charme de surprendre à sa source cette pure poésie, de suivre dans ses vagabondages, sur les rives de la Seine ou du Tibre, en Normandie ou en Provence, ce « grand enfant » toujours émerveillé par le retour des saisons, et l'on comprend qu'un véritable ami de Corot se soit attaché avec un zèle particulier à recueillir, à côté d'œuvres capitales comme *le Pont de Mantes*, maintes notes prises devant la nature qui ne sortirent pour la plupart de l'atelier du peintre qu'après sa mort.

Voici d'abord son portrait, peint par lui-même devant le miroir, en 1825, quelques jours avant son premier voyage en Italie. Bien qu'il approche de la trentaine, il n'est encore qu'un débutant, et cela se voit. Il y a trois ans au plus que, pour obéir à une vocation impérieuse, il a quitté le comptoir de M. Delalain, marchand drapier, rue de Richelieu, et s'est mis à l'école de Michallon, puis, celui-ci étant mort subitement, à celle de Victor Bertin. Mais si son portrait ne se recommande pas par l'habileté de l'exécution, si le fond est noir, si les chairs sont d'un rouge brique assez lourd, c'est du moins une œuvre de bonne foi. Avant de partir pour un long voyage, il a voulu laisser son image à ses parents, et tout porte à croire que l'image était exacte. On reconnaît son large front, ses pommettes saillantes, son menton tenace, ses yeux attentifs, sa bonne face de jeune villageois intelligent. En tout cas, l'œuvre est touchante par sa sincérité, et infiniment précieuse pour qui aime le bon et grand Corot.

A Rome, où il arrive au mois de décembre 1825, Corot trouve toute une colonie de jeunes artistes français : Léopold Robert, Schnetz, Bodinier, Aligny. Il se lie particulièrement avec ce dernier et s'attache, à son exemple, à dessiner d'après nature des études patientes, précises jusqu'à la sécheresse, où l'on ne pressent guère le Corot des contours fondus : *Rochers à Civita Castellana*, *Sous bois à Civita Castellana*.... Pour arrêter la silhouette tourmentée des rochers, pour suivre à travers le feuillage les ramifications des arbres, pour préciser la forme des racines puissantes, fortement attachées à la terre maternelle, la mine de plomb, souvent reprise par un trait à la plume, creuse dans le papier des empreintes énergiques. « J'avais en ce temps-là de fameux crayons, disait Corot en revoyant ces dessins de sa jeunesse. Ils ne se cassaient jamais : ils auraient

plutôt emporté le morceau [1]. » C'est par ces analyses scrupuleuses dont il garda longtemps l'habitude — voyez les croquis faits à *Mornex* (Haute-Savoie), en juin 1842, et à *Fontainebleau*, vers 1850, — qu'il formait le riche répertoire de formes où, aidé par une merveilleuse mémoire pittoresque, il puisait ensuite, dans le recueillement de l'atelier. C'est parce qu'il connaissait bien la structure intime des choses qu'il lui fut possible, plus tard, de peindre par grandes masses, sans s'éloigner jamais de la vraisemblance et de la vie.

Un de ses dessins, *le Colisée vu des Jardins Farnèse*, daté d'avril 1827, présente un intérêt particulier. Peu avant sa mort, Corot y inscrivit ces mots : « *Pour le Muséum* », indiquant ainsi sa volonté de laisser au musée du Louvre la belle peinture du même motif qui, après un stage au Luxembourg, y est entrée en effet, ainsi que *le Forum vu des jardins Farnèse*, légué également à l'État. Il attachait donc lui-même un grand prix à ces franches et loyales études, où la limpidité de l'air, le blond rosé des « fabriques » sur le ciel d'un bleu fin, les jeux de la lumière et de l'ombre, sont rendus avec une précision et une simplicité de moyens admirables. A la série ainsi commencée au Louvre par un legs de Corot, le don Morot-Nélaton ajoute : *le Monte Testaccio*, *le Colisée vu à travers les arcades de la basilique de Constantin*, *le Château Saint-Ange*, *le Rocher des Nazons*, le *Panorama de la Campagne romaine*, *le Pont de Narni sur la Néra*. Cette dernière étude fut le point de départ du tableau envoyé par Corot au Salon de 1827 et qui, après diverses vicissitudes, fut acheté par M. Bernheim à la vente Desfossés, en 1899. Si, dans l'arrangement et l'exécution sèche du tableau, on sentait la préoccupation de se conformer aux règles du paysage classique, le souci de l'opinion des maîtres, en particulier sans doute de celle de Victor Bertin, qui avait mis à la mode le site de la Néra, l'étude donne l'impression de la nature même. Les monts lointains sont d'un azur tendre ; les arches du pont en ruines et les îlots de verdure projettent sur l'eau des ombres bleues ; la rivière réfléchit là-bas le ciel et laisse voir au premier plan le sable jaune sous l'eau claire.

Corot revient en France en 1828, mais il cédera deux fois encore à l'attrait de l'Italie, en 1834 et en 1843. De son second voyage datent deux vues de *Volterra*, paysages intéressants pour le voyageur, mais déconcer-

1. Moreau-Nelaton, *l'Œuvre de Corot*, t. I, p. 32.

tants pour le peintre. Comment rendre ces collines toutes proches, cet horizon fermé, ces premiers plans énormes, où les arbres croissant, pêle-mêle, contrastent durement avec l'ocre du sol à vif? Corot s'attaque à la difficulté et il en triomphe. De son troisième voyage, plus rapide que les précédents, la collection Moreau conserve un souvenir. *Tivoli*, vu par-dessus les verdures pâles des oliviers, — non le site des Hubert Robert et des Vernet, les cascades écumantes, le pont jeté sur l'abîme, mais Tivoli vu sous son aspect le plus simple : la nature n'a pas besoin de se mettre en frais pour plaire à Corot.



COROT. — LA MARIÉE.

Partout où le ciel sourit, partout où la lumière enveloppe les choses, il est sous le charme. C'est pourquoi, avant les naturalistes, avant les impressionnistes, il étudie des coins de nature, il fixe des impressions, dans toutes les provinces du pays de France. En 1830, la Révolution le surprend, pendant qu'il peignait sur les quais de la Seine une vue du pont au Change. Il va à Chartres en compagnie de son ami l'architecte Poirot : la cathédrale, immense au-dessus des maisons basses, l'ascension des deux flèches dans le ciel nuageux, le séduisent. Il peint ce qu'il a sous les yeux avec une exactitude d'architecte, et en même temps avec un charme qui n'appartient qu'à lui. Qu'eût dit M. Victor Bertin du tas de pierre du premier plan, des grêles arbres sans noblesse, de la butte aux herbes poussiéreuses et roussies?... Cette butte est à elle seule un

admirable morceau de peinture, où les lilas, les rouges, les jaunes et une ou deux touches de vert pâle, s'unissent pour donner l'impression générale de la verdure pauvre des villes. En 1836, il voyage en Provence et retrouve à Avignon les cyprès italiens. En 1842, il est dans le Morvan : rien qui donne une impression plus juste de solitude et de fraîcheur que son étude de Saint-André. Nous le suivons encore, au Havre, à La Rochelle, à *Optevoz* dans l'Isère, où il a été attiré par le peintre lyonnais Auguste Ravier, auteur de lumineuses aquarelles, et où il a rencontré Daubigny, à *Marissel*, près de Beauvais, à Mantes. Il était, lorsqu'il s'arrêta devant *le Pont de Mantes*, près du terme de sa carrière : il avait vu — ne peut-on le dire du peintre de la jeune saison ? — soixante-douze ou soixante-quatorze printemps; aucune subtilité de son art ne lui était étrangère et il aurait pu, sans crainte de défaillance, répéter une leçon souvent apprise..... Pourtant, jamais il n'observa les formes, les volumes, les tons et les valeurs avec plus d'ingénuité, de conscience et de sublime modestie. Sauf quelques ombres qui ont noirci les ombres portées des cheminées sur le toit, la première touche décidée ayant reparu sous les glacis, tout est juste, tout est d'une poésie sobre et pénétrante, dans ce paysage de pierre blonde, d'eau lilas et de ciel gris, vu à travers les arbres sans feuilles poussés au hasard le long de la rive.

Une telle page défend Corot contre l'accusation de monotonie et de manière où quelques improvisations superficielles de sa vieillesse et les pastiches de ses imitateurs l'ont exposé. S'il s'est parfois abandonné à une formule heureuse, il s'est le plus souvent renouvelé par une durable fraîcheur d'âme. Voici encore d'autres preuves de sa variété, ce sont ses figures dessinées ou peintes : le charmant portrait à la mine de plomb d'une jeune modiste élève de sa mère, son *Agar*, l'étude pour *la Toilette*, la *Velléda*, d'expression un peu niaise, mais d'une délicatesse de couleur qui fait penser à Ver Meer de Delft, et cette petite *Mariée*, qu'il peignit vers 1845 dans l'atelier de son ami Cibot, avec autant d'attention émue, autant de vraie naïveté et d'indépendance de tout souvenir d'école, que si l'art de la peinture eût commencé pour l'univers le jour où elle vint si simplement poser devant lui dans sa robe blanche.

Tandis que Corot continuait sa route solitaire, s'imposait peu à peu, et, rajeunissant le paysage classique, parvenait à une expression de plus

en plus complète de son génie, à mesure qu'il osait davantage garder, dans ses compositions, les qualités que nous admirons dans ses études, la peinture française, autour de lui, évoluait rapidement. Un groupe de peintres plus jeunes que lui d'une quinzaine d'années, Théodore Rousseau, Jules Dupré, Daubigny (représenté ici par *la Vallée du Cousin* et des dessins), Troyon, meilleur animalier que paysagiste (Adolphe Moreau avait acheté



COROT. — LE PONT DE NARNI.

un de ses bons tableaux, *le Passage du gué*), libéraient le paysage de toute tradition académique.

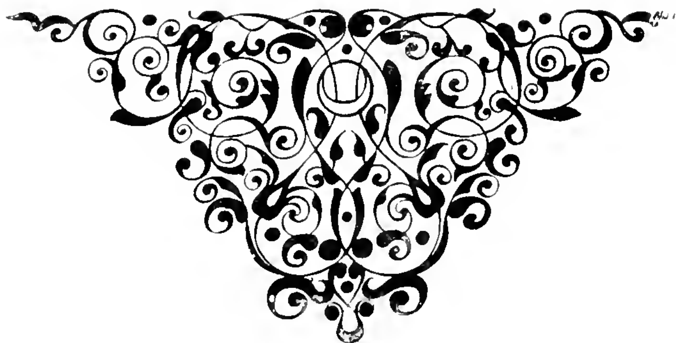
D'autre part, au romantisme succédait le naturalisme : Courbet, puis Manet, attiraient sur eux les colères qu'avait suscitées Delacroix. Manet se voyait refuser, au Salon de 1863, *le Déjeuner sur l'herbe* qui, à l'heure où l'*Olympia* vient de pénétrer au Louvre, y entre aussi par le don Moreau-Nélaton, en compagnie de *Pivoines* et de *Fruits*, admirablement peints. Malgré les différences qui les séparent de Delacroix, les jeunes réalistes se recommandent de lui, parce qu'il a représenté avant eux la lutte contre les conventions, et c'est pourquoi, dans son *Hommage* (1864),

Fantin-Latour groupe sans artifice dix admirateurs du maître[1]. La place me fait défaut pour parler de ces œuvres comme il conviendrait. Je ne puis aussi que signaler le *Portrait d'Adolphe Moreau le fils*, par Thomas Couture, l'homme qui taxait Delacroix d'impuissance et écrivait de Corot : « Corot, dont le talent enfantin bégaye quelques qualités pittoresques », le maître peu de temps écouté de Manet ; *le Rêve*, de Puvis de Chavannes, auquel sa présentation dans un lourd cadre doré fait du tort ; un portrait de Ricard ; une des plus belles *Maternités* de Carrière ; des aquarelles de Jongkind et de Berthe Morisot.... Enfin, — et ce n'est pas le moindre intérêt de la collection — Claude Monet, Sisley, Pissarro, si longtemps honnis, sont rapprochés de Corot.

Les œuvres qui les représentent ici sont toutes antérieures à 1875. Le nom d'*impressionnistes* n'est pas encore inventé, ou vient de l'être récemment. Ils iront plus loin dans la conquête de la lumière, ils oseront des décompositions du ton plus hardies ; parti d'un réalisme discret, Claude Monet aboutira au lyrisme le plus personnel. Mais déjà s'affirme par des chefs-d'œuvre comme *Carrières-Saint-Denis* et *le Pont du chemin de fer à Argenteuil*, l'émancipation qui, dans le dernier quart du XIXe siècle, renouvellera une fois encore le paysage français.

LÉON DESHAIRS

1. La genèse de ce tableau a été étudiée par M. Bénédite dans la *Revue*, t. XVII, p. 21 et 121.



LES FIGURINES DE TERRE CUITE

DU MUSÉE DE CONSTANTINOPLE



MASQUE
REPRODUISANT UN TYPE DU Ve SIÈCLE.
Terre cuite trouvée à Myrina.

Les terres cuites du Musée de Constantinople sont restées longtemps presque inconnues des artistes et même des archéologues. Tassées plutôt que rangées dans quelques vitrines trop étroites du Tchinily-Kiosk, elles ne retenaient guère l'attention du visiteur, qui n'en pouvait juger la valeur ni la variété. Depuis quatre ans, elles ont enfin reçu une installation digne d'elles, dans le nouveau pavillon que l'infatigable activité de Hamdy-bey a élevé sur le côté nord du Musée des Sarcophages; elles y occupent, au premier étage, une vaste salle bien éclairée et décorée d'une élégante polychromie. Les fouilles récentes de Priène, de Cos, de Lindos, en ont plus que doublé le nombre, et le catalogue de cette collection, qui doit bientôt paraître, comptera plus de 3400 numéros. Dans ce chiffre ne sont pas comprises les terres cuites architectoniques, parmi lesquelles les nombreux fragments découverts par MM. Bœhlau et Kjellberg, à Larissa d'Éolie, mériteraient à eux seuls une étude spéciale, ni les figurines phéniciennes que les recherches de Macridy-bey à Saïda ont accrues, en 1904, de plusieurs exemplaires remarquables, ni les chypriotes, ni les chaldéennes, dont le musée possède de riches séries. Bien qu'une

bonne partie des *anecdota* grecs du musée Impérial aient trouvé une place dans le grand ouvrage de M. Winter sur les *Types des terres cuites figurées grecques*, une étude d'ensemble peut encore, si je ne me trompe, présenter quelque intérêt. Les deux in-quarto du savant allemand ne sont guère accessibles, même au cercle toujours plus étendu des amateurs de l'art antique : les statuettes y étant classées par types et par époques, chaque collection se trouve dispersée à travers les différents chapitres du livre, et il est presque impossible, à moins d'un travail long et fastidieux, d'en prendre une idée générale. J'ajoute que les dessins au trait ne donnent pas toujours une idée suffisante de la valeur d'art des figurines qu'ils reproduisent.



Fig. 1.
Terre cuite primitive de Lindos.

Jusqu'à ces dernières années, les séries primitives et archaïques étaient pauvrement représentées dans nos vitrines. Les fouilles de Lindos[1] et de Cos sont venues très à propos pour combler cette lacune. La trouvaille de Lindos est l'une des plus considérables qui aient été faites en dehors d'une nécropole. Parmi ces milliers de figurines, que les sacristains du temple d'Athéna rejetaient dans une faille du rocher quand elles menaçaient de devenir encombrantes, il en est bien peu qui puissent passer pour des œuvres d'art. Cependant, quand on les a triées et classées, on s'aperçoit qu'une partie de l'histoire du sanctuaire, une page de civilisation générale, est écrite dans ces débris mutilés, et l'on y lit, comme dans les couches stratifiées d'un terrain, les marques qu'ont laissées, de leur passage ou de leur action, les différents peuples de la Méditerranée. Les débuts sont plus que modestes. Une simple galette de terre sommairement aplatie, un boudin étiré et arrondi entre les mains, et voilà réalisés les deux types les plus primitifs de la primitive statuaire : la planche et la colonne. Du premier, trop éloigné de la forme humaine, il

1. Ile de Rhodes.

n'y avait pas grand'chose à tirer ; tout au plus peut-on en voir le développement dans certaines figurines estampées qui témoignent de fortes influences orientales et représentent, tantôt un dieu vêtu du manteau à franges et portant une barbe à l'assyrienne, tantôt une déesse, nue ou drapée, surchargée d'une somptueuse orfèvrerie de colliers et de pendeloques. Il n'en était pas de même du type colonne ; celui-ci renfermait déjà, dans la courbe de ses contours, comme une grossière esquisse de la beauté féminine. L'informe statuette reproduite ici (fig. 1) n'est-elle pas comme une première maquette de la Héra de Samos ? L'impulsion décisive fut donnée par l'Égypte, qui s'est ouverte aux Grecs et surtout aux Ioniens de Milet depuis l'avènement de la dynastie saïte. Son influence a été souvent méconnue, sans doute pour avoir été, en d'autres temps, exagérée par certains : elle fut réelle et considérable. Qu'on place un amateur devant les deux figures que nous reproduisons ici (fig. 2 et 2 *a*) : il dira presque à coup sûr — je le lui ai entendu dire — : « Cela est égyptien ». Or, l'une est un marbre samien, récemment découvert à Samos et conservé dans l'île, au musée de Vathy, l'autre est une terre cuite trouvée à Cos, dans un petit sanctuaire de Déméter. Toutes deux sont l'œuvre de mains grecques. Cependant je n'hésite pas à faire honneur à l'influence égyptienne de ce type solennel, vigoureux et trapu. Dans son attitude rigide, dans la tension énergique des membres, dans l'abondance des chairs, grasses sans mollesse, dans la largeur des épaules et la nervosité des jambes, on devine encore le modèle égyptien qui l'inspira. D'ailleurs, il ne faudra pas longtemps pour que disparaisse entièrement le souvenir de ces premières origines. Très vite,



Fig. 2.
Terre cuite archaïque de Cos.



Fig. 2 *a*.
Marbre archaïque de Samos.

les Ioniens sauront l'affiner, l'assouplir, tirer des jeux de la draperie tout l'effet décoratif qu'ils comportent. Mais, l'ayant recréé selon leur génie, ils n'en sortiront guère : il fut et resta leur principale contribution à l'œuvre de la plastique grecque, et c'est en dehors de l'Ionie qu'il devait connaître sa plus haute fortune et recevoir sa forme classique.

Une des « rédactions » les plus originales de ce type est assurément celle que nous trouvons dans les figurines d'Assos (fig. 3). La ville est célèbre



Fig. 3. — Terres cuites d'Assos.

pour son vieux temple de trachyte, dont l'architrave dorique porte ces curieux reliefs, d'un archaïsme un peu rude, qui sont partagés aujourd'hui entre les musées du Louvre, de New-York et de Constantinople. Ils représentent assez bien pour nous ce que pouvait être l'art indigène en Éolie, avant qu'y eût pénétré l'influence des provinces plus avancées de l'hellénisme. Les terres cuites d'Assos, trouvées dans les fouilles américaines de Clarke, en 1881-1883, n'ont pas un caractère moins singulier. Elles forment une série très homogène, due certainement à une fabrique locale. La terre dont elles sont pétries est une terre à gros grain, imparfaitement épurée, et variant, selon le degré de cuisson, du rouge au bistre ; toutes sont

posées sur une petite plinthe oblongue et très mince. Les plus anciennes représentent une femme ou déesse drapée, debout ou assise, vêtue du costume ionien — tunique longue et manteau posé de biais — et coiffée



Fig. 7. — Terres cuites de Tarente.

d'un haut bonnet conique qu'elles ont peut-être emprunté à quelque divinité orientale. Par la précision un peu sèche des formes, par leurs proportions très sveltes, par leur élégance presque affectée, elles forment un complet contraste avec les figurines de type samo-rhodien. Cependant le type est ionien, en particulier dans les traits du visage et dans le soin minutieux que le modeleur apporte au détail de la chevelure et de la

draperie — mais d'un ionisme sans lourdeur et sans mollesse. Faut-il reconnaître ici une influence attique? L'hypothèse n'a rien d'invraisemblable, puisque cette région de l'Asie mineure est l'une de celles où l'action politique des Pisistratides s'est exercée avec le plus d'énergie. L'aspect encore très archaïque de ces figurines ne doit pas faire illusion sur leur date véritable, qui est relativement tardive. La perfection technique dont elles témoignent, l'habileté avec laquelle sont évidées certaines parties saillantes, le maniérisme même qu'on y sent, ne permettent guère de les faire remonter au delà du second quart du ve siècle. Un second groupe de terres cuites, de même provenance, prête aux mêmes observations; il comprend, en dehors de figurines de cavaliers et d'animaux, exécutées avec beaucoup de verve, des statuettes de femme dont le type garde encore des traces très sensibles de « sévérité ». A les observer de plus près, on s'aperçoit que la draperie, surtout dans les parties flottantes et modelées à la main, est traitée dans un style très libre, qu'on ne rencontre pas avant la fin du ve siècle, et qu'elles datent très probablement de la première moitié du ive. Pour des raisons qui nous échappent, les types anciens ont survécu à Assos dans un temps où ils disparaissaient ailleurs. A l'époque hellénistique, les coroplastes y adoptent les types courants, et leur produits ne se distinguent plus des produits importés que par la nature et la couleur de la terre.



Fig. 5.

Aphrodite a la pomme.

Terre cuite trouvée a Myrina.

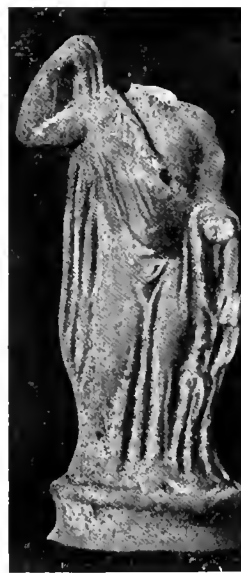


Fig. 5 *a*.

Aphrodite a la pomme.

Terre cuite trouvée a Bergas.

Les terres cuites de l'époque classique — v^e^ et ive siècles — sont représentées dans les collections impériales par quelques statuettes béotiennes, au type bien connu de la femme debout, vêtue de la tunique dorienne, de l'éphèbe au coq, et surtout par une abondante série de figurines de Lindos et de Cos : déesses à la torche ou au porc, hydrophores, Asclépios, qui ne méritent pas de nous arrêter, car le style en est médiocre et l'exécution négligée. Mais voici quelques têtes de Tarente (fig. 4), où l'on peut reconnaître d'excellents spécimens de ce que produisit cette fabrique, de la fin du vi^e^ au milieu du ive siècle : déesses voilées ou couronnées, Dioscures, qui reproduisent un beau type d'éphèbe de style phidiesque, et surtout ces curieuses figures de Dionysos, richement diadémées de palmettes et de fleurs, et parées de bandelettes qui leur descendent le long du visage. Je n'y insiste pas : une simple mention suffit pour ces jolies choses, qu'un heureux hasard a amenées à Constantinople et qui y restent isolées, presque étrangères.



Fig. 6.
Tête d'un terme d'Hermès.
Terre cuite trouvée à Priène.

Les grandes œuvres du ve siècle ne se retrouvent guère que dans les imitations plus ou moins fidèles de l'époque hellénistique. La raison en est bien simple. L'art mineur du coroplaste est plus fortement encore que le grand art attaché aux types et au style traditionnels : il l'est par sa destination même, étant lié à ce qui, dans les choses humaines, change le moins ou le plus lentement : la religion populaire et le culte des morts. C'est ainsi qu'à travers de longs siècles les modeleurs ont reproduit, presque sans les modifier, ces beaux



Fig. 6 a.
Terme d'Hermès.
Terre cuite trouvée à Priène.

masques funéraires ou votifs[1], représentant une déesse voilée, peut-être Déméter, dont le type apparaît dès les débuts du VIe. Le plus souvent, le pastiche se reconnaît à une exécution plus molle et moins précise, surtout dans le détail des cheveux, dans le contour des yeux, de la bouche, du menton : encore est-il qu'en bien des cas on serait embarrassé pour fixer la date de ces petits monuments, si l'on n'en était averti par les circonstances mêmes de la découverte et par les autres objets trouvés avec eux dans les mêmes tombes.



FIG. 7. — PORTRAIT.
Terre cuite trouvée à Myrina.

Si la survivance de ces modèles s'explique naturellement par les idées religieuses qu'on y attachait, d'autres sont dues uniquement à la popularité de certaines grandes œuvres. Nous possédons plusieurs terres cuites myrinéennes — et la nécropole en a fourni d'autres — au type de la célèbre statue du Louvre, la Vénus à la pomme, qu'on a longtemps attribuée à Alcamène et qu'on a réclamée récemment pour Callimaque. Celle que nous reproduisons ici (fig. 5) est parmi les meilleures. Bien que le modeleur se soit permis, en particulier dans la coiffure, quelques libertés envers l'original, il y fait preuve d'un goût remarquable de simplicité, et, soit dans les proportions de sa figure, soit même dans les traits du visage, il s'est tenu fort près de son illustre modèle. Il n'en a pas toujours été ainsi, et, pour prendre une idée de ce que peut devenir un beau motif aux mains d'un artisan maladroit, il suffit de regarder cette autre statuette (fig. 5 *a* — trouvée à Bergas — dont les formes lourdes et la draperie surchargée n'ont plus rien de commun avec le style du Ve siècle.

Les lecteurs de la *Revue* connaissent déjà l'Hermès d'Alcamène, dont les fouilles de Pergame nous ont rendu une copie authentique. La tête

1. Voir la terre cuite reproduite en lettre au début du présent article.

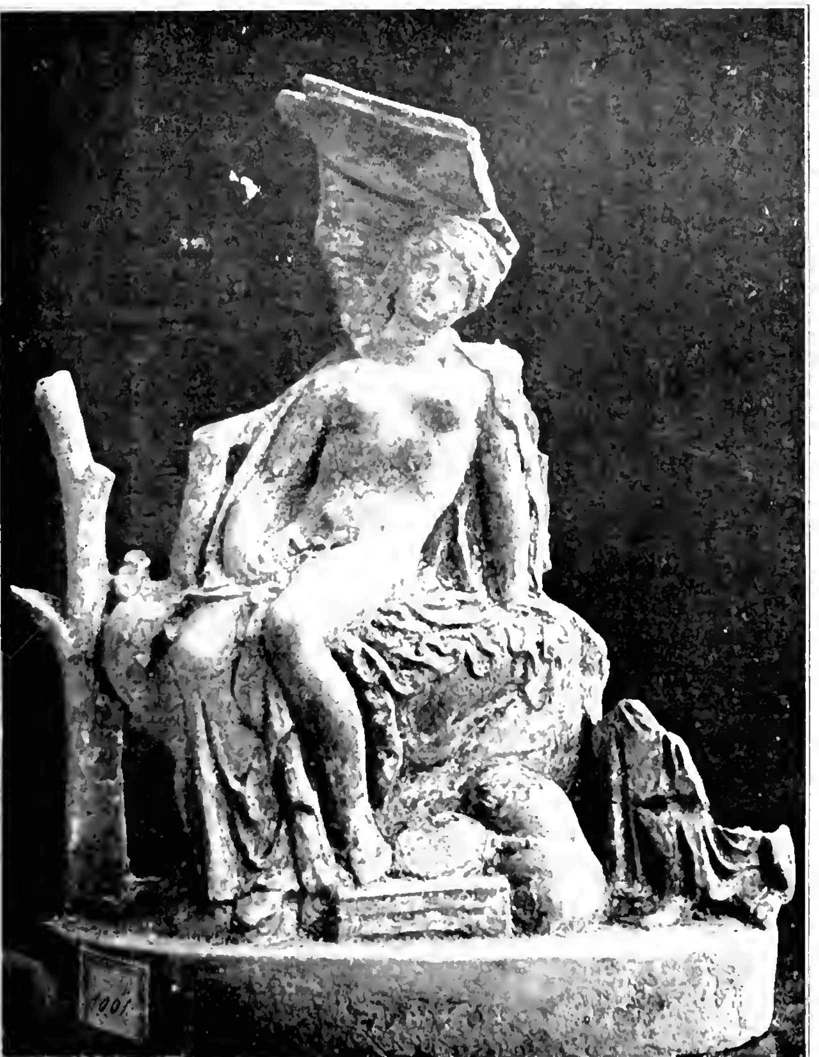


Fig. 8. — Aphrodite endormie



Fig. 9. — Aphrodite avec Éros

Terres cuites trouvées au tumulus de Iu-Tepé

que nous reproduisons (fig. 6), trouvée dans une maison de Priène (IIIe siècle), provient certainement d'un petit terme de ce type, qui devait décorer un autel domestique. Un autre exemplaire, complet celui-là, découvert dans un petit sanctuaire de la même ville, dérive peut-être d'un original un peu plus ancien (fig. 6 *a*). Le style en est très beau et le travail très poussé : les traits du visage, qui reproduisent, en l'adoucissant, un type de style sévère, sont plutôt archaïsants qu'archaïques, et l'indication des épaules révèle, d'autre part, une date assez tardive.

Ce goût de l'archaïque s'éveille dès la fin du Ve siècle et amène de grands sculpteurs à exécuter de véritables pastiches. Il alla se développant, parce qu'en réalité il était moins l'effet d'une mode passagère que la manifestation d'un état d'esprit général. Les formes anciennes, maintenues par l'esprit religieux, répandues par le prestige même des œuvres où elles étaient réalisées, restaient présentes à tous, et les œuvres archaïsantes de l'antiquité, tout artificielles qu'elles fussent, n'avaient cependant pas, pour les contemporains d'Alexandre, ce caractère purement factice que prennent de nos jours les essais de ce genre. Il existe à Myrina un certain nombre de figurines représentant une femme dans l'attitude d'une personne assise, mais sans siège (fig. 7) ; elle est vêtue d'une tunique échancrée, serrée à la taille et tombant à mi-jambes ; ses pieds sont chaussés de hautes soques à sandales épaisses ; le visage au profil fuyant, aux yeux fendus en amande, au nez fort, au menton saillant, et la chevelure — par sa complication plus encore que par sa disposition, — rappellent le type des statues archaïques ; elles portent un diadème énorme, travaillé à jour et richement décoré ; aux oreilles, sur les épaules et sur la poitrine, des bijoux délicatement ouvrés. On a voulu parfois y reconnaître une divinité orientale et on les a désignées sous le nom d'Aphrodite-Astarté ; je n'y puis voir qu'une simple poupée. Si le modeleur a reproduit quelques traits d'une divinité asiatique, j'imagine qu'il l'a fait sans le savoir lui-même. Il cherchait à satisfaire le goût de tous ses clients, et, dans l'espèce, la bizarrerie même de la parure et de la physionomie devait être un amusement aux petits amateurs à qui ces pièces étaient destinées.

Parmi les terres cuites du musée Impérial, trois, entre toutes, retiennent l'attention par leur perfection technique, la beauté de leur style et leur remarquable état de conservation. Découvertes en 1890, dans un même



tombeau, entre Koum-Kaleh et Éren-Keui, au tumulus de In-Tépé, elles furent d'abord publiées par M. Th. Reinach. On a proposé de les dater de la fin du ve siècle, mais je les crois hellénistiques, le sujet de l'Aphrodite endormie (fig. 8) étant parmi ceux qu'ont préféré les coroplastes de cette époque, et toutes les trois étant évidemment contemporaines. Il n'en est pas moins certain qu'elles sont l'œuvre d'un modeleur qui s'inspire de modèles anciens. L'Aphrodite drapée, groupée avec Éros, remonte à un type encore sévère de la seconde moitié du ve siècle (fig. 9) ; les draperies des danseuses sont traitées dans un style qu'ont certainement influencé les sculptures de la Balustrade (pl. p. 267) ; la tête de la danseuse de gauche n'est pas sans analogies avec les têtes dites de Sappho, et, même dans le groupe d'Aphrodite endormie, la tête de la suivante — conservée dans un fragment qui n'est pas reproduit ici — se rapproche de ce même type. On serait tenté de dire que l'artisan érudit, à qui sont dues ces habiles adaptations, est resté un artiste assez médiocre : le groupe des danseuses n'est pas conçu d'ensemble : il est obtenu par la simple juxtaposition, sur une base unique, de deux figurines indépendantes, et il en résulte, malgré la beauté des figures, un certain désaccord dans les lignes et un manque d'harmonie dans la composition.

GUSTAVE MENDEL

(*A suivre.*)



A L'HOSPICE DES VIEILLARDS

EAU-FORTE ORIGINALE DE M. JACQUES BEURDELEY



our un artiste en quête d'émotions tranquilles, il est peu de champs d'observation aussi riches qu'un asile de vieillards. C'est une retraite où l'on est bien pour se recueillir et travailler dans le silence, où l'on peut scruter à loisir les physionomies déjà closes de ceux qui ont beaucoup vécu, où l'on trouve à chaque pas des modèles bénévoles qui viennent s'offrir d'eux-mêmes au crayon, prenant la pose, leur pose cassée, pliée, recroquevillée — sans qu'il soit besoin de la leur indiquer, et la gardant pendant des heures.

Quelquefois, comme à l'hospice de Provins, où M. Jacques Beurdeley a promené son observation sentimentale — on entend que le terme est pris ici dans son meilleur sens, — le décor ajoute à l'attrait mélancolique des figurants : c'est tantôt une terrasse où l'artiste a vu les vieux venir s'asseoir pour embrasser encore une fois, et on dirait en hâte, le vaste horizon, et tantôt un ancien logis, où il les a surpris, échangeant des souvenirs, dans le clair-obscur symbolique d'un jour qui meurt.

L'eau-forte a fixé cette impression fugitive, mettant au point le croquis primitif et le transformant en un très juste et très complet petit tableau de genre.

E. D.

A L'HOSPICE DES VIEILLARDS

Eau-forte originale de M. Jacques BEURDELEY





BOTTICELLI COSTUMIER

Le nom de Botticelli a été fameux, il y a quelques années, chez les couturiers et les coiffeurs de Paris ; ceux-ci l'avaient appris des romanciers, des chroniqueurs et des feuilletonnistes, qui eux-mêmes l'avaient adopté comme un article anglais. Le prince mélancolique des préraphaëlites devint le dieu des beautés amaigries et dolentes, le parrain des étoffes impalpables et éphémères. Lorsqu'une ballerine se fut avisée de cacher ses oreilles sous les ailes sombres de sa chevelure, elle se laissa persuader qu'elle imitait les nymphes blondes qui dansent pieds nus parmi les fleurs. Les « bandeaux botticelliens » allèrent rejoindre dans les casiers aux clichés le *péplos* et l'éventail des figurines de Tanagra.

Le temps des succès parisiens est passé, je crois, pour le peintre florentin[1]. Aujourd'hui, il est aimé par ceux qu'un commerce patient avec les œuvres anciennes a rendus capables de le comprendre un peu comme un artiste de leur temps. Botticelli est sorti des cénacles de débutants et des officines de modes pour entrer à la Sorbonne. L'un après l'autre deux

1. La conférence que M. Léon Rosenthal a donnée à la Société d'études italiennes et publiée (à Dijon) sous ce titre : *Sandro Botticelli et sa réputation à l'heure présente*, est du 20 mars 1897. En 1896, Mme Bentzon s'étonnait de trouver un club d'ouvrières de Chicago décoré de photographies de Botticelli (*les Américaines chez elles*, p. 53).

professeurs de l'Université de Paris, M. Charles Diehl et M. Émile Gebhart, viennent de publier un *Botticelli*.

Rares sont les privilégiés qui pourront savourer au coin de leur feu le régal nouveau que M. Gebhart a préparé pour les amis de *l'Italie mystique* et des *Conteurs florentins*. Son étude, magnifiquement imprimée, précède un album de planches impeccables, de grand luxe et de haut prix. La monographie de M. Diehl fait partie de la collection des *Maîtres de l'art*, accessible aux bourses d'étudiants. Son livre, dont le succès a été rapide, sera lu par tous ceux qui prennent intérêt à l'art et à l'histoire.

Le biographe de Théodora et de Justinien, en visitant la Florence du *Quattrocento*, comme avaient fait, en 1439, les savants de Constantinople et d'Asie-Mineure, venus pour le concile à la suite de l'empereur Jean Paléologue, apportait, dans un siècle de jeunesse et de lumière, la finesse d'analyse qu'il avait aiguisée en scrutant les annales glorieuses ou sombres, mais toujours confuses, d'un grand empire vieilli. Florence, au temps de Botticelli, a pu paraître à l'historien aussi complexe que Byzance, tant il l'a vue changeante. Les contradictions qui étaient partout, dans l'art, dans la pensée, dans la politique, dans la religion, il les a retrouvées et marquées dans l'œuvre du peintre.

L'artiste qui a su deviner ce qu'il y a de plus profond et de plus caché dans le charme souffrant de la femme a peint, en ses meilleurs jours, avec tant de décision et de nerf, qu'un agent milanais pouvait écrire, vers 1482, en parlant de Botticelli, que « ses œuvres ont un air viril[1] ». Le peintre des idylles païennes dont le poète a été Laurent le Magnifique, suivit la voix de Savonarole ; il a fait sa profession de foi comme *piagnone* dans l'étrange et ravissant tableau de la National Gallery, surmonté d'une légende apocalyptique écrite en grec, où le Dominicain martyr, avec ses deux compagnons de bûcher, est accueilli, devant la Crèche, par le frais embrassement des anges.

Ainsi, le peintre que le public le plus frivole avait adopté naguère parce qu'il ne voyait en Botticelli qu'un amoureux des grâces maladives et un chercheur d'atours capricieux, apparaît comme un maître qui, seul entre les artistes de son temps, a su refléter dans son œuvre toute la

1. « Le cose sue hanno aria virile. » M. Diehl a mis en relief, comme il le méritait, ce témoignage peu connu (p. 84).



BOTTICELLI. — LES VERTUS OFFRANT LEURS DONS A GIOVANNA DEGLI ALBIZZI, FEMME DE LORENZO TORNABUONI

Fresque provenant de l'ancienne villa Tornabuoni. Musée du Louvre.

diversité des pensées et des aspirations pour lesquelles Florence a été, pendant la seconde moitié du xve siècle, un terrain de conciliation ou un champ de bataille, et qui résumaient celles de l'humanité, depuis Virgile jusqu'à Dante.

Dans des œuvres d'art qui parlent si haut le langage de l'histoire, c'est peu de chose qu'un détail de coiffure ou de costume. On comprend que ces détails n'aient reçu de M. Diehl qu'un mot rapide, une épithète distraite. Ils sont négligés de même par M. Gebhart : ils l'avaient été, en Allemagne et en Italie, par les historiens les plus précis de Botticelli : Ulmann, Steinmann, Supino. A l'étranger comme à Paris, les modes « botticelliennes » ont été laissées au menu journalisme.

Pourtant, les ajustements dont un peintre a paré sa vision de la femme en sont inséparables. Ils méritent d'être analysés, comme les traits du visage ou les proportions du corps. Nous avons appris à faire, dans le type féminin de Botticelli, la part de l' « hérédité » : nous savons définir avec des noms, sinon avec des mots, ce qui rappelle, dans la coupe d'un menton ou le pli d'un sourire, Filippo Lippi ou Verrocchio. Les comparaisons sont nécessaires pour dévoiler les différences : elles démontrent que les frêles créatures du peintre sont vraiment des créations d'artiste. Pourquoi ne pas chercher par les mêmes moyens ce qu'il y a de nouveauté et d'invention dans telle coiffure de nymphe, dans telle robe fleurie? Il peut y avoir profit à étudier sérieusement les sujets frivoles.

Une difficulté, qu'il faut reconnaître d'abord, menace toute étude du costume dans l'art italien du xve siècle. Les peintres d'alors ont trouvé des modèles dans deux époques : l'antiquité, qui pour beaucoup d'entre eux est restée lettre morte; leur propre temps, qui leur a offert une richesse inépuisable de formes précises et de détails familiers. Pour distinguer les costumes qu'un artiste florentin a pu créer, il faut connaître ceux qu'il a pu copier, antiques ou contemporains.

Or, les modes florentines restent pour nous plus indécises et comme plus lointaines que les modes athéniennes que M. Heuzey ressuscite, chaque année, devant un public d'artistes. Eugène Muntz écrivait : « Le costume italien de la Renaissance, ce chapitre si important de l'histoire des arts, attend encore son historien ». Il l'attend toujours. En vérité, le chercheur

qui voudra combler cette lacune pourra être embarrassé. Aucune collection ne possède un justaucorps florentin ou une robe milanaise du xvᵉ siècle : il ne subsiste de ce temps que des vêtements d'église, des velours en



BOTTICELLI. — LA VIERGE DU MAGNIFICAT.
Florence, Musée des Offices.

pièces ou des fragments de date incertaine. Les seuls documents écrits, les inventaires, sont rares, obscurs et insuffisants. Les costumes de la Renaissance ne nous sont connus, en dernière analyse, que par les œuvres d'art qui les représentent. Or, comment discerner, au milieu de ces images, ce qui était ouvrage de tailleur et ce qui a pu être fantaisie d'artiste, ce qui

a été porté et ce qui n'a eu d'existence que sur le panneau ou la fresque? Burckhardt y renonçait[1]. Un portrait même peut tromper parfois, si l'on y cherche l'image fidèle d'un costume à la mode du temps. Le peintre n'a-t-il pas paré son modèle avant la pose? Vasari raconte que le Pérugin, qui avait épousé à quarante-sept ans une fort jolie fille, se plaisait à accommoder lui-même sa coiffure et son costume[2]. Si nous avions un portrait de cette jeune femme, Chiara Fancelli, la fille de l'architecte Luca, saurions-nous reconnaître la main du maître dans l'arrangement des boucles ou du corsage, comme dans le travail du pinceau?

Le seul témoignage irrécusable est ici celui du nombre. Une coiffure, un costume, qui sont reproduits avec des variantes sans importance par des peintres différents, représentent évidemment une mode courante, et parfois une mode durable.

Appliquons ce *criterium* simple et sûr aux coiffures des femmes de Botticelli. Sur la fresque de l'ancienne villa Tornabuoni, transportée au Louvre (fig. p. 271), Giovanna degli Albizzi porte la coiffe de toile qui sied à la simplicité des ménagères de Ghirlandajo. C'est pourtant le jour où les Vertus viennent offrir leurs dons à la descendante d'une vieille et noble famille, pour ses noces avec un cousin de Laurent de Médicis. La fresque est de 1486. La mode de ces coiffes n'a guère changé à Florence depuis le milieu du xve siècle, tantôt bonnet de fine lingerie, tantôt serre-tête populaire. La femme du palais Pitti, dont le profil est dessiné avec la précision nerveuse de Botticelli[3], était certes de bonne condition : cette personne anguleuse et sans regard, qui a usurpé le nom de *Bella Simonetta*, porte un béguin de servante.

La coiffure des premières Madones de Botticelli est la coiffe de Florence. Le peintre n'a point chiffonné les plis transparents sur les nuques blondes avec plus d'amour que Fra Filippo, lorsqu'il faisait poser, vers 1458, la petite nonne Lucrezia, échappée de son monastère d'opérette, pour la Vierge à l'air candide qui est au musée des Offices. Mais, peu à peu, les coiffes des Madones de Botticelli ont perdu leur forme

1. J. Burckhardt, *la Civilisation de la Renaissance*, trad. Schmitt, t. II, p. 106-107.
2. Vasari, éd. Milanesi, t. III, p. 590.
3. Je ne puis considérer ce portrait comme un ouvrage d'atelier, malgré l'autorité de M. Berenson.

précise et leur trame serrée : drapées sans couture et si fines qu'elles



Domenico Ghirlandajo. — Jeune femme florentine.
Détail de *la Naissance de la Vierge*, fresque, Florence, Santa Maria Novella.

semblent prêtes à se dissoudre dans l'air, elles ne sont plus, sur les têtes penchées, qu'un voile irréel, tissu de fils de la Vierge.

Parfois des écharpes rayées s'enroulent capricieusement autour de la coiffe et des épaules de la Madone. Ce sont des étoffes orientales, qui paraissent avoir été communes dans les ateliers florentins. Verrocchio en a fait un pagne pour son Christ du *Baptême*. Botticelli lui-même, pour un saint Sébastien : mais le peintre du *Magnificat* (fig. p. 273) est le premier, je crois, qui ait composé une coiffure à l'italienne avec ces foulards brillants, qui, dans leur pays d'origine, devaient servir de turbans.

Deux portraits féminins attribués à Botticelli montrent d'épaisses chevelures dégagées de tout voile. L'un d'eux, travail d'atelier, est à Berlin : il provient du palais Riccardi, l'ancien palais des Médicis. La jeune femme qu'il représente de profil, en buste, est vêtue d'un corsage décolleté, rouge et noir. L'exubérance de la coiffure contraste avec la stricte simplicité du costume. Les volutes ondoyantes des cheveux blonds sont retenues par la robuste torsade d'une natte mêlée de perles, qui retombe devant l'épaule[1]. Une seconde torsade, qui reste invisible, devait lui faire pendant. Un double ruban noir passe sur le sommet de la tête et sous le menton, sans doute pour retenir un cordon de grosses perles qui retombe jusqu'au front. Cette inconnue a-t-elle étalé ainsi son abondante chevelure en dehors de la *bottega* du peintre et au grand jour de Florence ? Les seules femmes de Botticelli qui portent deux nattes séparées sont des figures bibliques ou mythologiques : dans la Chapelle Sixtine, l'une des filles de Jethro, personnage de l'idylle amoureuse dont le héros est Moïse (fig. p. 281) ; dans la scène de la naissance de Vénus, la nymphe debout et dansante au bord de la mer. Les Florentines coiffées « en cheveux » sont rares dans les tableaux de Ghirlandajo. Celle qui vient visiter l'accouchée, après la naissance de la Vierge, dans le chœur de Santa Maria Novella, n'a dans sa coiffure très simple qu'un arrangement qui rappelle le portrait de Berlin : les boucles courtes, tombant de chaque coté du visage, à la manière des « anglaises » de 1830, et qui ne laissent rien voir des oreilles (fig. p. 275). Se cacher les oreilles a été la coutume pour les femmes pendant la seconde moitié du XV[e] siècle, non seulement à Florence, mais dans toute l'Italie : rien, dans les modes peintes par Botticelli, n'est moins « botticellien ». Quant aux nattes longues, la seule qui les porte sur les fresques de Santa Maria Novella est une toute jeune fille, Lodovica Tornabuoni, debout à la

1. E. Müntz, *Histoire de l'Art pendant la Renaissance*, t. II, *l'Age d'or*, p. 641.



BOTTICELLI. — PORTRAIT DE FEMME.

Francfort. Institut Staedel.

tête des visiteuses de l'accouchée, mère de saint Jean-Baptiste. Encore ces nattes sont-elles réunies en une seule qui tombe au milieu du dos. Cette natte unique n'a été adoptée, semble-t-il, par les jeunes femmes que dans l'Italie du Nord. On connaît le buste de Béatrix d'Este par Gian Cristoforo Romano, qui est au Louvre[1].

Bien plus riche et plus étrange que le portrait de Berlin est un second portrait de femme qui se trouve à Francfort, au musée de l'Institut Staedel (pl. p. 277) : c'est une œuvre personnelle et capitale de Botticelli. La coiffure est merveilleuse : des ruisseaux de perles courant parmi les nattes et les boucles ; un joyau en forme de fleuron d'où jaillit en arrière une aigrette. Au cou pend un camée, qui est l'une des plus célèbres intailles de la collection de Laurent de Médicis : Apollon et Marsyas. Si ce profil n'est point celui de Simonetta, le tableau, à n'en pas douter, est l'une des deux têtes de femmes qui étaient au XVIe siècle dans l'appartement du grand-duc Cosme et que Vasari a dites *bellissime*.

Cette princesse de conte de fées a-t-elle vécu dans le palais des Médicis, au seuil duquel les héros des tournois et des cortèges retrouvaient la vie simple et bourgeoise des marchands de Florence ? Les traits fins du visage long peuvent être d'une figure de fantaisie, aussi bien que d'un portrait. L'arrangement des cheveux contraste, par son opulence et sa liberté, avec tout ce qu'ont représenté les peintres de la vie florentine.

Cependant, rien, dans cette étrange parure, ne rappelle l'antiquité. Elle est faite en partie d'éléments pris aux modes du temps. Le fleuron qui surmonte la chevelure, comme ferait le croissant d'une Diane, et qui reparaît sur la tête de l'une des Grâces, compagnes de Primavera, est un joyau qui avait place, au XVe siècle, dans la plupart des *forzieri* à bijoux. Ces boutons d'orfèvrerie étaient montés en manière d'agrafe ou de broche ; les inventaires de Pierre de Médicis distinguent la *brocchetta da petto* et la *brocchetta da testa*, broche de corsage et broche de tête[2]. Ces dernières servaient à fixer aux cheveux un cordonnet, un ruban, un linon, ainsi que le montrent des portraits authentiques. Dans celui de la duchesse d'Urbin, que Piero della Francesca peignit vers 1470 (musée des Offices), un joyau de ce genre se

1. Cf. G. Coceva, *L'Iconografia di Beatrice d'Este* (*Arch. stor. dell' Arte*, t. II, 1889, p. 264-267).
2. E. Müntz, *les Collections des Médicis au XVe siècle*, 1888, p. 17 et 36. Les inventaires cités sont de 1456 et de 1464. Les *brocchette da testa* qui y sont mentionnées étaient ornées de perles et de rubis balais.

détache sur le bleu pâle du ciel (fig. p. 279). Un autre fait saillie au-dessus d'un buste de jeune femme, œuvre de Desiderio (Musée national de Florence). La *brocchetta da testa* a été portée en Italie par deux générations féminines. Elle a changé peu à peu de place, en décrivant une courbe descendante qui se précipite à la fin du xv[e] siècle. Détachée de la coiffure, elle glisse presqu'au front, où elle continue d'être maintenue par une bandelette ou un cordonnet. Sur les images de femmes que le Pinturicchio a peintes en se souvenant des courtisanes romaines, — la sainte Catherine de l'appartement Borgia, l'une des sibylles de Santa Maria del Popolo, — le joyau est arrêté et comme suspendu à la naissance des cheveux, entre les bandeaux. Il descend plus bas encore sur le front poli de la dame milanaise dont le sourire sérieux a été immortalisé par Léonard de Vinci ; désormais, il n'est plus que ce simulacre de couronne, fait d'un fil et d'une pierre précieuse, dont la mode fut adoptée en France, avec la coiffure « à la tusque », et que nous appelons aujourd'hui, du nom que la légende a attaché au portrait léonardesque de la collection de François I[er], une *ferronnière*[1].

Botticelli a piqué sur la tête de la Florentine au camée un joyau dont la mode a sa petite histoire. Mais il a enrichi cet accessoire emprunté à la vie réelle, en ajoutant au fleuron une aigrette. Cette parure de chasseresse ne reparaît, à ma connaissance, que sur une seconde figure féminine, vue en buste comme celle de Francfort et sortie, elle aussi, de l'atelier de Botticelli. C'est un tableau que possède sir Frederick Cook dans sa collection de Richmond[2] : une déesse faisant jaillir le lait de son beau sein. Les plis d'une écharpe orientale, pailletée de perles, se mêlent aux torsades emperlées. Au-dessus du front, une épingle, dont la tête est une grosse perle, retient une fine plume d'autruche. Sur le tableau de Francfort, le joyau orné de l'aigrette est planté dans une épaisse torsade : autre nouveauté. Le même joyau, sur les portraits florentins, fixait un atour de tête qui n'était pas composé de cheveux. C'est à peine s'il retient une mèche courte

1. Dans la génération précédente, les jeunes gens de Florence portaient une parure semblable, une *brochetta* agrafée dans la chevelure au-dessus du front, et un fil ou une chaînette qui faisait le tour de la tête en passant sous le joyau. Je trouve cette parure au front des deux jeunes cavaliers qui s'avancent, de face, vers le plus jeune des Rois Mages (Laurent de Médicis à dix ans?), sur la fresque de Benozzo Gozzoli, dans la chapelle de l'ancien palais des Médicis (1459).

2. Ce tableau n'est pas cité par M. Diehl. Il a été reproduit dans *L'Arte*, t. V, p. 118 (1902). La déesse mystérieuse ressemble beaucoup à la Pallas du Palais Pitti.

et flottante, en même temps qu'une double bande de linon, sur l'image en



Piero della Francesca. — Battista Sforza, duchesse d'Urbin.
Florence, musée des Offices.

bas-relief de la jeune Florentine à qui le sculpteur a donné la parole pour dire qu'elle avait reçu le jour de Mino : *Et io dal Mino o havuto el lume.*

Suivons la tresse dans ses méandres : après s'être nouée autour d'une mèche qu'elle redresse et fait ondoyer, elle se divise en deux nattes qui suivent le bord de la tunique et viennent s'unir sur la poitrine. Cette longue chaîne, suspendue au fleuron d'or, et dont chaque anneau enchâsse une perle, ne sort point de la magnifique chevelure : elle l'entoure et lui est ajoutée comme un ornement postiche. Ce sont fantaisies dont rien, dans la vie quotidienne de Florence, ne donnait, semble-t-il, le modèle à l'artiste. Elles reparaissent dans les œuvres mythologiques ou allégoriques. Déjà la *Fortezza*, que Botticelli a peinte tout jeune encore, pour le tribunal de la Mercanzia, a fait de ses nattes un orfroi souple et soyeux, qui borde le corselet de fer. Les Pollajuolo, qui ont peint les autres Vertus, n'essayent point d'unir la coiffure et le costume par un artifice de ce genre. Je ne la trouve que sur les tableaux de Botticelli.

La jeune femme de la National Gallery[1], étendue près du guerrier endormi, autour duquel jouent les amours harnachés de ses armes[2], a fixé sur son sein, au moyen d'une agrafe d'or, les extrémités de la longue natte. Sur les épaules nues de l'une des Grâces qui dansent à côté de Primavera, la natte qui a fait le tour du chignon se termine en un collier qui soutient un « pendant » de rubis et de perles (fig. p. 285).

L'élève de l'orfèvre se reconnaît dans ces ouvrages faits avec l'or des chevelures. Mais nul des nombreux peintres qui avaient, eux aussi, travaillé dans leur jeunesse les métaux précieux, n'a eu de ces inventions bizarres et charmantes. Pour nos contemporaines qui voudraient essayer d'une mode réellement et authentiquement *botticellienne*, la voilà, au moins pour les blondes : se faire de deux tresses un collier.

Il y a, dans les tableaux et les fresques de Botticelli, des coiffures beaucoup moins savantes que celle de la femme au camée. Les plus sommaires sont celles qui s'écartent le plus des modes florentines. En face du bonnet blanc de Giovanna degli Albizzi ondoient les chevelures fauves des Vertus, que ne lie aucun ruban ni aucune torsade, et dont

1. Voir la reproduction en tête de cet article.

2. Ce sont des armes d'homme et non d'amazone. La *celata* d'acier bruni, posée sur la tête blonde de la jeune femme, tomberait sur les épaules. Cette remarque n'empêche de reconnaître dans cette « Vénus », comme l'a fait M. Diehl, en suivant Richter, la Simonetta que Politien déguise en Pallas.



BOTTICELLI. — MOÏSE ET LES FILLES DE JETHRO

Détail de *la Jeunesse de Moïse*, fresque (chapelle Sixtine)

les nattes mêmes sont prêtes à se dénouer. La Pallas qui dompte le Centaure a laissé tomber sur ses épaules, sans aucun apprêt, la masse de ses cheveux, comme Primavera ses mèches courtes et pâles, et Vénus la longue chevelure blonde qui est son unique vêtement. La coiffure même de la jeune femme au corsage noir du musée de Berlin est à demi défaite : c'est peut-être pourquoi cette Florentine ressemble aux nymphes et aux déesses. Dans ces chevelures libres ou affranchies, l'air passe et le vent se joue : il les soulève, les tord, les disperse. Le peintre, en suivant du pinceau la danse des fils dorés, fait du dessin de « plein air » : c'est un retour à la nature. Politien a peint de même, en vers latins ou italiens, les déesses dont il peuple les campagnes florentines ou ses maîtresses métamorphosées en nymphes. Il chante les ondes de leurs cheveux d'or, longs et souples, que l'air ondule et frise et qui forment mille anneaux « crespelés », lorsqu'ils sont éventés par les ailes voltigeantes des Amours [1].

Le peintre a traduit l'humaniste ; l'un et l'autre se souvenaient des préceptes laissés par Leone Battista Alberti, savant et artiste, qui, dans son *Traité de la Peinture*, achevé en 1435, a décrit des visions que la poésie et la peinture florentine n'ont réalisées que quarante ou cinquante ans plus tard [2]. « Je désire, écrivait-il, que le mouvement des cheveux soit plein de variété. On les voit tantôt ramassés en forme de nœud, tantôt ondoyants et agités dans l'air comme des flammes. » Alberti va jusqu'à conseiller d'introduire « dans la peinture la figure des vents Auster ou Zéphyre, soufflant à travers les nuages, de manière à faire flotter les draperies » et aussi les chevelures. Le conseil a été pris à la lettre par un sculpteur florentin avec lequel Alberti s'était rencontré à Rimini, cet Agostino di Duccio, dont les rêveries et les folies mêmes ressemblent parfois étrangement à celles de Botticelli. Sur un bas-relief énigmatique et charmant, qui se trouve aujourd'hui dans la collection Edouard Aynard et qui a été

1. Lo anellato crin dell' aurea testa...
L'aura increspale i crin distesi e lenti... (*Giostra.*)

Comas decenter pendulas
Utroque frontis margine,
Nodis decenter aureis
Nexas, decenter pinnulis
Ludentium Cupidinum
Subventilantibus vagas,
Quas mille crispant annuli...
(*D. Auli puella.*)

2. Diehl, p. 43-45.

publié dans cette *Revue*[1]. Agostino a gravé l'image minuscule d'un dieu du vent, à côté du disque du soleil. La figurine souffle dans sa conque, pour faire ondoyer, selon le goût d'Alberti, les cheveux longs et les draperies d'un ange. Botticelli, à son tour, s'est souvenu de la même page du *Traité* universel. Il a peint, derrière Vénus Anadyomène, Zéphyre, qui, de toute la force de son souffle, gonfle et anime la chevelure de la déesse.

Le même souffle passe sur les draperies. Il n'eût pu soulever et appliquer aux corps juvéniles des étoffes pesantes, ébranler les velours et les soies de prix, alourdis de fourrures, qui composaient la garde-robe de *Madonna Lucrezia*, la mère de Laurent de Médicis. Botticelli ne s'est jamais essayé à imiter les ramages des brocarts. Il habille les hommes même de la famille des Médicis, dans le tableau fameux de l'*Adoration des Mages*, avec des simarres et des pourpoints tout unis et d'une simplicité sévère. Plus un souvenir de ces cortèges dont la magnificence avait réjoui Benozzo Gozzoli. Aucune des femmes qui ont posé devant Botticelli n'est enserrée dans ces gaines de soie raide qu'ont revêtues, sur les fresques de Ghirlandajo à Santa Maria Novella, les jeunes visiteuses des accouchées, et qui les font tenir droites comme des sonnettes de bronze. Seule Giovanna degli Albizzi porte une robe simple comme son bonnet, et qui tombe à plis droits, — les plis que condamnait Alberti. Mais le peintre n'a pas pris garde à l'étoffe; elle est de matière indistincte et de couleur sombre[2], comme si l'épousée que fêtait la ville entière s'était couverte de gros drap.

Le goût de Botticelli est pour les étoffes légères et flottantes. En les choisissant et en les façonnant, il se conforme le plus souvent à des traditions courantes parmi les artistes de son temps; mais parfois il invente des combinaisons toutes nouvelles, d'une souplesse et d'une fraîcheur exquises.

Ni les manteaux brillants qu'il jette sur les épaules de ses Madones, ni les tuniques même qu'il drape sur les corps de ses héroïnes, ne lui appartiennent en propre. Qu'est-ce que le vêtement à l'antique de la Force, de la Judith, de la Pallas, avec ce gros pli circulaire qui masque la haute ceinture et tombe jusqu'aux hanches? Botticelli ne l'a point copié direc-

1. 10 février 1906; t. XIX, planche hors texte à la page 92.
2. Brun rougeâtre.

tement de quelque marbre grec ou romain, comme le *chiton* blanc de cette femme diadémée, qui lève son bras nu au milieu de la fresque du *Massacre des Innocents*, à Santa Maria Novella. Il n'a jamais eu la curiosité érudite et la précision archéologique d'un Ghirlandajo. Les tuniques de ses déesses ont des manches étroites et décousues de place en place, pour laisser bouillonner le linge. Cette tunique à manches, moitié antique, moitié florentine, c'est le costume féminin de fantaisie qui, depuis Ghiberti et Luca della Robbia, est devenu, pour les sculpteurs et les peintres, le costume des anges.

Botticelli n'a modifié ce costume traditionnel que dans les œuvres postérieures à 1475. Il semble chercher plus de légèreté et de liberté. Tantôt la ceinture est dénouée, pour que le vent gonfle les plis à sa guise; tantôt le corps apparaît tout entier à travers une sorte de nuage de gaze vaporeux comme ces étoffes de Cos dont Politien avait trouvé le nom dans les élégiaques latins. Alors toute forme de costume s'évanouit. Une fois seulement le peintre a passé à l'une de ses créatures les plus délicates, la Grâce qui danse, vue de dos, un fourreau de batiste qui s'agrafait sur l'épaule et qui a tout l'air d'une longue chemise.

Botticelli, pour métamorphoser des Florentines en nymphes, ne s'est pas contenté de les déshabiller, comme il les décoiffait. La jeune femme de la National Gallery, qui veille à côté du guerrier nu, porte un costume ample et simple, qui n'imite aucunement la tunique à la grecque. Ce « surcot » flottant à manches ouvertes et longues, porté sur une « cotte » à manches étroites, est, au temps de Laurent le Magnifique, une robe du temps de Cosme. Mais jamais un pareil costume a-t-il été coupé dans un tissu aussi léger ?

Certes, on chercherait en vain, dans l'œuvre de Ghirlandajo, l'image d'une robe de ville en linon blanc. Cependant des étoffes d'une extrême finesse ont été portées par les Florentines vers 1480. J'en trouve la preuve dans un portrait de jeune femme peint par un élève de Botticelli, peut-être l'inconnu qui doit à M. Berenson son joli nom d'*Amico di Sandro*[1]. Ce portrait a été acquis récemment par le musée de South-Kensington. Il représente une bourgeoise dans une galerie de son *palazzo*; le bonnet blanc, le fin collier sont très simples. Nul apprêt, nulle fantaisie. Or, cette jeune femme porte

1. *The Study and Criticism of Italian Art*, Londres, 1903, t. I, p. 60.

sur sa robe sombre, aux manches étroites, un ample surtout d'étoffe



BOTTICELLI. — LES TROIS GRACES.
Détail du *Printemps* (Florence, Galerie antique et moderne).

transparente. Quels étaient l'origine et l'usage de ce vêtement, trop frêle, trop peu couteux pour avoir laissé une trace dans les inventaires? La

mousseline, dont il est visiblement fait, était une étoffe d'importation orientale, comme les écharpes rayées que Botticelli a nouées autour du cou de ses madones. Cette *gandoura*, passée sur la robe de drap ou de soie, comme pour la préserver, joue le rôle d'un costume d'intérieur.

Un vêtement de ce genre a servi de modèle au costume de la déesse de Londres. Il ne manque pas même à ce dernier le galon d'or qui descend du col aux pieds. Cependant, ici encore, Botticelli ne se contente pas de copier. La robe de dessous, dont paraissent les manches étroites, est faite de la même étoffe blanche et fine que le surtout aux manches flottantes. Sur la robe de dessus, le galon d'or dessine le contour des seins. Ce costume, qui moule le buste sans rien dévoiler du corps, est une des créations les plus délicates de l'artiste qui a prêté le même attrait, tout ensemble langoureux et timide, à la Vierge Marie et à Vénus.

Il reparait, avec des modifications de détail, dans d'autres tableaux allégoriques ou mythologiques. C'est la « chemisette » ornée d'entre-deux en *reticelle* et ballonnée aux épaules, qu'ont revêtue la jeune femme du musée de Francfort et celle dont le portrait, peint par un élève de Botticelli, vient d'entrer, avec le legs John Samuel, à la National Gallery[1]. C'est le « peignoir » des filles de Jéthro, sur la fresque de la chapelle Sixtine. C'est le costume de Primavera. La nymphe des fleurs s'avance dans l'attitude d'une Flore de marbre (peut-être une Pomone), qui se trouvait au XVIe siècle dans le palais Pitti, et que Botticelli a vue sans doute dans les collections de Laurent de Médicis[2]. Mais si l'attitude est imitée de l'antique, la draperie ne l'est pas : robe de soie légère dont les manches étroites semblent couvertes d'écailles roses et fines comme des pétales ; surtout de mousseline à longues manches, festonné et tailladé à l'ancienne, comme les robes contemporaines de Masaccio. Parmi les costumes de Botticelli, les plus nouveaux et les plus fantasques ne sont que des variations d'artiste sur les modes du XVe siècle.

E. BERTAUX.

(A suivre.)

1. Voir la reproduction dans la *Revue*, t. XIX, p. 163.
2. A. Warburg, *Sandro Botticelli's Geburt der Venus und Primavera*, p. 34.



HONORÉ FRAGONARD[1]

VII

CHRONOLOGIE DE L'ŒUVRE DE FRAGO

Bien audacieux qui prétendrait, après ces constatations, fixer la chronologie détaillée du répertoire de l'artiste. Les informations positives font défaut pour le plus grand nombre des ouvrages, et tant d'influences se sont entrebattues, conjuguées ou amalgamées dans le mobile esprit du producteur, qu'on le devine simultanément appelé de plusieurs côtés et, au même instant, sollicité par plusieurs genres. A cet égard, la prudence impose de s'en tenir à de très générales indications. Nous avons signalé, dans le tableau de concours de Frago pour le grand prix académique, en 1752 le *Jéroboam sacrifiant aux idoles*, de l'École nationale des Beaux-arts, des traces de la facture et du goût des peintres alors en vedette, — J.-F. de Troy, Carle van Loo, Boucher, — une recherche de l'effet ronflant et un certain sentiment pittoresque particulier. En 1754 et 1755, le débutant mettait sous les yeux du roi, parmi les travaux de l'école des élèves protégés, une *Psyché montrant à ses sœurs les présents qu'elle a reçus de l'Amour*, aujourd'hui perdue, et le médiocre *Jésus lavant les pieds des*

1. Quatrième et dernier article. Voir la *Revue*, t. XVI, p. 5, 95 et 209.

apôtres, de la cathédrale de Grasse, où l'action de Van Loo est assez visible. Au contraire, les deux panneaux gravés par Beauvarlet en 1760, *la Bascule* et *le Colin-Maillard*, ne doivent rien qu'à Boucher. De nombreux dessins de Frago, durant son séjour de pensionnaire du roi en Italie, nous sont connus; nous ne conservons aucune peinture de lui faite au cours de cette période. Le fait évident, c'est que, revenu à Paris en 1761, il rêve, comme avant son départ pour Rome, de compositions pompeuses, antiques ou allégoriques, dramatisées en des fonds d'une ordonnance monumentale conventionnelle. Du *Jéroboam* de 1752 au *Corésus* achevé et exposé en 1765, ses vues ne se sont pas modifiées et l'on a pu citer une série de moindres toiles intermédiaires où elles s'affirment. Sa touche est large et franche, mais non sans mollesse; sa couleur a de grandes parties blafardes, semées de délicates nuances; son clair-obscur tend à la fantasmagorie. L'impression est fort théâtrale.

Nous le voyons, en 1766, adopter, pour *les Hasards de l'escarpolette*, une exécution serrée, appliquée, très finie, presque froide. Il retient ce mode en son élégie-romance du *Chiffre d'amour*. De-ci, de-là, il y reviendra. En 1767, son *Groupe d'enfants dans le ciel*, ronde d'amours commandée par Bergeret, à la mesure d'un plafond de son hôtel de la rue du Temple, avoue si nous en pouvons juger d'après l'esquisse la préoccupation des décors aériens de Boucher. . Aussi bien, ses principales œuvres, issues directement de la tradition de son maître et des suggestions de l'art de Watteau, se rattacheraient malaisément à une autre époque de sa vie. Ce n'est guère plus tard qu'il a été amené à peindre pour un collectionneur le tableautin sur cuivre de *la Joueuse de vielle avec deux chiens, appuyée à une borne, près d'une colonne*, comme pendant à *l'Aveugle et son chien* de Chardin. L'œuvrette sera comprise, en effet, en 1773, dans la vente du cabinet d'Assal[1], mais bien des années s'écouleront avant que l'auteur se reprenne à des sujets de ce genre, — et plutôt sous l'influence de Greuze. En même temps, Frago s'est créé une manière expéditive, verveuse et nerveuse, appropriée à l'interprétation des gravelures, si chères aux amateurs, lavées à la sépia, jetées à l'encre de Chine ou peintes à l'huile, telles que *le Verrou*, *les Jets d'eau*, *le Verre d'eau*, *Ma Chemise brûle*... Tout ensemble, nul doute que son attention

1. Vente d'Assal, 1773. Haut., 10 pouces 3 lignes ; larg., 6 pouces 9 lignes.

ne se soit portée vers les amples et libres pratiques des portraitistes hollandais, et notamment de Frans Hals, puisque le portrait de *M. de la Bretèche en guitariste*, du Louvre, date de 1769. Pourtant, cette année encore, le peintre est ressaisi d'un caprice d'antiquité et signe, avec une



La Leçon de musique.
Musée du Louvre.

nette inscription du millésime, une chaude sépia du *Départ de Régulus*, possédée avant 1873 par le peintre Jean Gigoux.

De 1770 à 1772, Frago travaille pour la danseuse Marie-Madeleine Guimard, et pour la favorite du roi de France, Jeanne Vaubernier, comtesse du Barry. Au service de chacune d'elles, il semble avoir un pinceau distinct. Dans le salon de la ballerine, rue de la Chaussée-d'Antin, sa peinture se fait fluide, transparente, rosée, azurée, nacrée, perlée, cendrée,

sans ombres. Ainsi se présente, en la galerie de M. Camille Groult, le portrait de la déesse du « temple de Terpsichore », en jupe rose, en robe à paniers bleue, enveloppée d'un nuage de dentelles et toute fleurie, dansant, le sourire aux lèvres, dans un bocage d'Opéra, un pas de bergère. A terre, un traître Cupidon vise le pied léger de la charmeuse d'une flèche dont la pointe n'est qu'une pointe de madrigal. C'est une épave significative du décor de la maison détruite. Un passage d'un libelle publié en 1773, à propos du Salon de l'Académie, raille incidemment la vogue de Frago et lui reproche son *heurté*, son *roulé*, son *bien fouetté* et son *tartouillis* de Luciennes [1]. Il s'agit de quatre dessus de portes, *les Grâces*, *l'Amour embrasant l'Univers*, *Vénus et l'Amour* et *la Nuit*, introduits d'abord par les soins de Drouais, dans une des pièces du vieux château, non des panneaux attendus par l'une des salles du pavillon neuf, édifié par Le Doux, et qui jamais n'y prendront place. Seulement, les dessus de portes, dès longtemps perdus, qui ont motivé la grande commande, n'ont pu qu'en annoncer le style. Or, la série des tableaux refusés à Luciennes et devenus si célèbres à Grasse, n'offre pas plus de « tartouillis » que *la Fuite à dessein* de la collection Mareille, œuvre du même temps, de la même veine et de la même technique. Le peintre peint à coups plus pressés, d'une brosse plus chargée, d'une couleur moins fondue en clartés égales, chez M[me] du Barry que chez la Guimard. C'est plutôt par les dispositions bocagères que par le procédé pictural que le cycle de la voluptueuse allégorie se constitue en état décoratif. Mais notre homme attaque et mène selon son humeur toutes ses entreprises.

Wille nous a déjà révélé que Frago ne craignait pas, dès 1765, en briguant le titre d'agréé à l'Académie, de présenter aux académiciens des *paysages très bien faits*. L'un de ces paysages, appartenant à Bergeret, montrait un *Pâtre jouant de la flûte sur un tertre*. C'était, suivant toute apparence, un ressouvenir de l'Italie. L'artiste en aura d'autres par la suite, ne serait-ce que le jour où il dressera une grande fontaine couronnée d'une statue de déesse, près d'un bassin servant de lavoir à des femmes, ou quand il traitera un motif rustique « au goût du Benedette » ; mais le cas est loin d'être aussi fréquent qu'on le pourrait croire. Il arrive

1. *Dialogue sur la peinture*, seconde édition enrichie de notes. A Paris, imprimé chez Tartouillis, aux dépens de l'Académie, et se distribue à la porte du Salon. In-8°, 68 p., 1773.

à Frago de peindre des paysages clairs, aux arbres élancés, à l'aspect de décor. On penche à les apparenter au paysage théâtral du portrait de la Guimard. Il lui arrive, d'autre part, de s'inspirer librement, mais à ne pas s'y tromper, des modèles de la merveilleuse école des Pays-Bas — et de Ruysdaël par préférence. Tels morceaux de sa main trahissent jusqu'à l'évidence, non l'étude des campagnes hollandaises, mais une chaude



LE DÉBUT DU MODÈLE.

sympathie pour les chefs-d'œuvre rustiques des maîtres hollandais, richement représentés dans les collections parisiennes. Cette action doit s'être exercée en lui peu avant sa résolution de passer chaque année une partie de son été à la campagne, et vers l'époque de son mariage (1769). De fait, sa production de sites et de sujets champêtres devient considérable : lisières de bois, vieux chemins, marécages, abreuvoirs, pêcheurs d'écrevisses, lavandières, buveurs au cabaret, fermiers, fermières et paysans, intérieurs de fermes, effets de beau temps, effets d'orage, bestiaux et animaux domes-

tiques, sa vivacité s'accommode de tout, avec l'appoint d'artifice qu'il lui convient d'y ajouter, et, à l'occasion, la licence entière de se montrer gaillard. J'en atteste le gars de *la Culbute*, qui met si vaillamment à mal une *jeunesse*, en présence d'un peintre pour lequel posait leur groupe. Pareille façon d'initier les possesseurs de cabinets aux secrets des mœurs agrestes est bien digne de l'incorrigible Frago en ce temps-là.

Au moment de suivre Bergeret au delà des Alpes, en octobre 1773, le peintre a garni le salon du financier de la rue du Temple de quatre allégories des arts, personnifiés en figures de femmes, et celui de Saint-Julien de quatre panneaux de *Jeux d'adolescents* à la Boucher; il a liquidé sa situation envers les deux belles dames que nous savons par une double brouille; il a mis en circulation tout ce qu'on a vu, et cent fois plus. En Italie, moins encore qu'à son premier voyage, la palette ne le tourmente: le dessin lui suffit. Mais, à sa rentrée à Paris, la vie et la peinture le ressaisissent en des conditions de nature à le stimuler sur quelques points. Les idées sociales, sentimentales, morales et bourgeoises de Diderot, de J.-J. Rousseau, de Saint-Lambert, de La Chaussée, de Sedaine, de Mercier, dans la philosophie et la littérature, et de Greuze dans la peinture, font leur chemin. Frago en subit l'influence. Époux médiocrement zélé, il s'entraîne à peindre des scènes familiales: *l'Heureuse famille*, *l'Heureuse fécondité*, *la Réconciliation*. Même il emprunte à la nouvelle de Saint-Lambert, *Sarah Th....*, parue en 1765, le thème de sa *Visite à la nourrice*. Deux enfants lui naissent: Rosalie, venue au monde à Paris en 1771, et Alexandre-Évariste, né à Grasse en 1780. La vue de sa progéniture lui suggère des scènes d'enfants d'un caractère infiniment primesautier, souvent exquises d'humour et délicieuses de couleur: *l'Éducation fait tout*, *Dites donc s'il vous plaît!...*, *Fanfan et Polichinelle*, *le Chat emmaillotté*. En cette phase de sa carrière, de 1774 à 1790, ces deux ordres de sujets — et en particulier le second — prennent dans son œuvre une place à retenir. D'ailleurs, à son rôle de père s'annexe celui d'éducateur de son jeune beau-frère et de sa petite belle-sœur, Henri et Marguerite Gérard. D'Henri, c'est à peine s'il fera un banal graveur, et de Marguerite il fera un peintre au talent minutieux, sentimental et compassé; mais celle-ci, d'un charme de distinction et de finesse extrême, rayonne bientôt sur toutes ses pensées. Je ne peux me défendre d'imaginer qu'elle a été, fût-ce à son insu, l'inspiratrice de

beaucoup de ces tableaux de Frago, où l'aspiration à l'amour se note d'une poésie si humaine et où la passion s'idéalise si ardemment. Je parle du



LA FONTAINE D'AMOUR.

Londres, Musée Wallace.

Vœu à l'Amour, du *Sacrifice de la rose*, de *la Fontaine d'amour*, du *Serment d'amour*. Le même lyrisme s'y exalte, que nous avons reconnu, à l'état naïf, dans les lettres de la jeune fille. Quelques-unes de ces pages, d'un indicible élan, d'une peinture riche de matière, et pure et subtile

comme un souffle, sont d'un style manifestement très avancé dans le XVIIIe siècle. Il est difficile de regarder, même sur l'estampe, *la Fontaine d'amour*, sans se souvenir que Prud'hon n'est pas loin.

Avec Frago, si les nouveautés jaillissent des circonstances, jamais rien de ce qui amuse n'est abandonné. Il a renoncé au genre dramatique et pompeux de ses années d'apprentissage, par la raison que ce genre l'ennuie ; mais ni ses caprices de peindre la vertu à la mode du jour, en la chiffonnant un peu à sa propre mode, ni ses empressements à traduire des mines et des chairs enfantines, ne le détournent de tout le reste. Les biographes le disent volontiers rangé depuis son mariage. Laissons de côté ses nudités mythologiques et même ses très profanes tableaux religieux, où il transforme en angelots le fretin de ses Cupidons, qui lui mettent si aisément le pinceau à la main. N'insistons pas sur ses *Blanchisseuses*, ses *Bouquetières*, ses *Fanchon la Vielleuse* et ses *Jeunes femmes en falbalas*, thèmes courants dont son répertoire s'accroît sans cesse. Réjouissons-nous à le voir, par intervalles, en une griserie de belles touches, modeler à pleines couleurs quelque morceau de grandeur naturelle, — et le tableau de la jeune fille en peignoir bleu pâle, en petit bonnet à rubans roses, assise devant sa table à écrire et glissant un billet doux dans un bouquet, qui fit tant délirer le public à la vente de la collection Cronier, en décembre 1905, est, probablement, de la période où nous voici, — du plus beau moment de sa virtuosité. S'ensuit-il qu'il ne célèbre plus l'amour qu'en forme lyrique ? Oh ! que non pas ! Des galanteries souriantes, aux équivoques à fleur de peau, le hantent autant que jamais. Peut-être sied-il de compter parmi ses œuvres de 1775 à 1785 *l'Atelier du peintre* et *le Début du modèle*. Veut-on des *braveries* accentuées ? Qu'on se remémore les étranges détails fournis, comme on l'a vu, par Mme de Genlis sur certaines fins de soirées mondaines aux folies passées presque en coutume, et qu'on en rapproche les effronteries des *Pétards*, du *Verre d'eau*, des *Jets d'eau*. Ces motifs, librement transposés, différents à la fois des *retroussades* antérieures de l'artiste et des lascives anecdotes contées par Baudoin avant 1770, sont du temps où devaient s'annoncer ouvertement dans la réalité ces récréations sans élégance et d'un temps où l'on prétend nous montrer Frago sous les apparences d'un petit saint. Par surcroît, j'invite les curieux à considérer, dans l'estampe de Blot, la composition

intitulée : *le Contrat*. La peinture en est indiquée comme très finie, lisse et porcelainée. Ce serait un échantillon de la petite manière bourgeoisante, intermittente et rare chez Frago, — la seule, malheureusement, qu'il ait enseignée à Marguerite Gérard, à l'aide d'exemples tels que celui-ci. Le fait que l'ouvrage a appartenu à Varanchan ne prouve pas qu'il remonte



LE CONTRAT.

au déluge, car Varanchan, le grand amateur de pâtés d'anguilles surépicés, a vécu jusqu'en 1776, et il a toujours été l'ami du peintre. Ici le spectacle parait, au premier égard, assez anodin. Les épices sont dans les accessoires. Le jeune homme a signé, en l'absence de tout notaire, l'engagement qui le lie. Il se tourne vers sa fiancée debout en robe de satin blanc et qui lui livre sa main, vaille que vaille. La pièce est meublée d'un large lit de repos, sur lequel traine un manteau de velours à bords d'hermine,

d'un paravent cachant à peine une toilette et ses ustensiles, d'une table à garniture de bronze portant un flambeau que soutient un petit Hercule et une sonnette. Quel choix d'objets ! Quels symboles ! Non, vraiment, on ne nous a pas changé notre Frago. Seulement, s'il nous était possible de prendre ses démonstrations au sérieux, nous écririons que ce mauvais et tardif tableau nous le gâte.

Bergeret est mort en 1785. J'ignore s'il avait fait sa paix avec son compagnon d'Italie ; mais son fils, Pierre-Jacques, s'est empressé du moins de rappeler Frago et de lui ouvrir à deux battants, à lui, à sa femme et à sa belle-sœur Marguerite, son hôtel Beaujon, à Paris, et son château de Cassan, au bord de l'Oise[1]. Bien mieux, Marguerite ne tarde pas à devenir la maîtresse à dessiner des enfants Bergeret et, spécialement, de l'héritier du nom. Cette reprise d'intimité nous vaut du peintre les deux dessins exquis du cabinet de Mme Jahan-Marcille : *le Concours des enfants* et *la Récompense*. D'un côté, parmi toute une charmante assemblée, la descendance de l'illustre Bergeret le Romain reçoit des leçons et travaille ; de l'autre, le petit-fils de celui qu'un pape bénissait « avec distinction » revient de la distribution des prix, chargé de lauriers, en triomphe. Rien de plus joli que les visages enfantins aux expressions ravies, de plus spirituel que les mouvements et les physionomies des femmes, et leurs toilettes saisies au naturel, et leurs chapeaux échafaudés tout droit en avant de leur chevelure, et toutes les particularités du milieu, en fins traits de plume, en vives taches d'encre de Chine. — Un autre grand dessin à la sépia, également antérieur à la Révolution, est peut-être encore une réminiscence arrangée à plaisir de la vie chez le financier. C'est *la Leçon de danse*. On est en un brillant salon aux portes hautes, aux hautes glaces, aux riches lambris, au mobilier fastueux. A droite, de jeunes femmes dressent un chien à se tenir debout sur ses pattes de derrière, épisode aimé, jadis, de Watteau, et souvent repris par Fragonard. Au centre, un maître à danser fait sauter une jeune fille si hardiment que jupes et jupons s'envolent. Au fond, entre un abbé. Que va-t-il penser de ce qu'il voit ? A terre, une raquette, des volants, la pochette du professeur... C'est là du

1. Un croquis à la mine de plomb bien connu de Frago lui-même, en habit à la française et culottes courtes, assis sur un fauteuil, jadis collection Paillet, porte cette inscription et cette date : *Se ipsum delineabat Frago apud de Bergeret anno 1789*.



LA LECTURE.

Dessin à la sépia. — Musée du Louvre

Frago parfait, ironique, élégant, joyeux... Que n'a-t-il daigné plus souvent peindre le monde sans voile d'allégorie, sans transposition trop subtile, uniquement avec sa malice et son esprit? Nous y aurions gagné quelques chefs-d'œuvre pétillants comme des contes, exacts comme des documents.

Nous avons placé le voyage à Grasse, au cours duquel furent installées dans la maison Maubert des peintures autrefois destinées à la du Barry, au début de la Révolution — de 1790 à 1791. Par la suite, nous surprenons la trace matérielle du peintre à Paris, mais, de ses travaux, aucune mention n'est faite. Il vieillit, il est délaissé, il ne doit qu'à la protection de David de pouvoir vivre. Tout indique qu'il ne s'occupe plus que de dessins et, peut-être, à la rencontre, de portraits en miniature. Ses dessins sont, presque évidemment, les illustrations dès longtemps projetées et esquissées de plusieurs ouvrages — à commencer par *les Contes* de La Fontaine. Les connaisseurs n'en verront rien qu'après sa mort et, encore, ses compositions ne paraîtront-elles qu'odieusement défigurées par les graveurs. L'an II de la République, il est parlé pour la dernière fois d'œuvres récentes de l'artiste : deux grisailles, aujourd'hui perdues, vendues à d'Aoust, banquier à Bruxelles : *le Sénat consultant les oracles pour la guerre ou la paix* et *Sacrifice offert devant le temple de Janus*. Sans doute, l'auteur du *Sacrifice de la rose* s'est-il efforcé de s'y travestir en élève de David. Et plus jamais il ne sera question, parmi ses contemporains, de ce qu'il peut faire. Bien avant qu'il ne meure, on le tient pour disparu...

J'ai résumé les seuls éléments qui aident à proposer une chronologie générale du répertoire de Frago. Il n'a pas dépendu de moi de la rendre, sur bien des points, moins vague, moins incomplète et moins conjecturale. Le peintre cède si concurremment à des suggestions si divergentes et entremêle si constamment ses tendances et ses manières, qu'il faut se défier des classifications *a priori*. Sa production est le triomphe des cas particuliers.

VIII

CONCLUSION

Ce n'est point par sa profondeur de pensée que Fragonard nous retient. Sa pensée est toute superficielle. Ce n'est point par sa variété que Fra-

gonard nous étonne. Sa variété est un fruit de sa mobilité et de son incroyable esprit d'assimilation et d'adaptation. Même au point de vue de la peinture, nous lui reconnaissons de grands défauts : trop de confiance en ses dons ; négligence de l'observation du réel ; tendance invincible à séparer l'art de la vie, au lieu de demander incessamment à la vie vraie, à la nature toute puissante, toute agissante et toute enseignante, les ressources de l'art vrai, sans formules traditionnelles traditionnellement appliquées.



LA LEÇON DE DANSE.
Dessin à la sépia.

Il est certain que, chez Fragonard, en dépit de qualités exceptionnelles, l'érudition de musée joue un rôle toujours reconnaissable. Les impulsions spontanées s'exercent à travers cette érudition. On dirait d'une atmosphère en laquelle on provoque des effets contrariés et inattendus par des projections de lumières diverses. Comment obtenir ainsi autre chose que des illusions ? La superposition du sens personnel de Fragonard et des survivances, non raisonnées, mais acceptées, d'anciennes écoles d'art très différentes, a engendré un art composite, extrêmement séduisant par ses innovations comme par ses réminiscences parfondues et, en définitive,

abstrait, flottant et factice. Et, de même que nous en prétendons goûter consciemment le charme, nous ne voulons pas être dupes de ce qu'il a de décevant.

Par sa complexion intérieure, l'artiste est la proie du rêve sensuel. Il pense à l'amour, et sa première vision amoureuse lui offre des spectacles de violence, de brutal combat pour la possession. La jeune fille du *Verrou* est poussée à la défaillance douloureusement, comme y sera poussée la jeune fille de *la Culbute*, et toutes les héroïnes des tableaux du maître. Même lorsqu'il veut mettre de l'idéal en sa conception, il y met je ne sais quoi de spécifiquement érotique et d'impur. Des amours bercent une femme nue sur un lit de nuages ; un mystère s'accomplit entre Éros et l'amoureuse, et l'on voit s'abattre une colombe aux ailes ensanglantées : c'est *le Premier baiser d'amour*. Les mille formes du baiser s'évoquent devant nous en images voluptueuses : c'est *le Baiser sur la bouche*, c'est *le Baiser sur le cou*, c'est *le Bonheur du baiser*... Néanmoins, avant de prendre au sérieux cette apparente flamme de passion que souffle partout le peintre, demandons-nous à quel point elle brûle. Devant la table de pierre de son *Serment d'aimer toute la vie*, ses couples s'embrassent à bouche perdue, mais ils jurent sans s'écouter. Les personnages de Frago ont, comme lui, la sincérité méridionale, immédiate et passagère. Vivant par l'imagination, ils changent à tout instant, tenant pour des réalités d'ondoyants mirages. Leurs grands incendies sont de beaux feux de paille, vite allumés, plus vite éteints.

A quel degré tout ce peuple d'ardents épicuriens relève de l'esprit du XVIIIe siècle, Crébillon fils va nous le dire : « Les désirs ne sont pas l'amour, fait observer Cidalise au Clitandre de *la Nuit et le Moment*, *mais vous vous exprimez à peu près comme la passion même*... ». Un peu plus loin, elle laisse échapper une crainte : « De quelque prix que mon cœur vous puisse paraître aujourd'hui, je tremble que vous ne l'estimiez pas toujours autant... pour le peu qu'il vous a coûté. » A son tour, Clitandre nous trace le tableau des promptes misères de l'amour, tel que, bassement, le pratique son époque : « On se plaît, on se prend... On s'ennuie, on se quitte... *Il est vrai que l'amour n'est entré pour rien dans tout cela, mais l'amour qu'était-il qu'un désir que l'on se plaisait à exagérer, un mouvement des sens dont il avait plu à la vanité des hommes de faire*



une vertu ? On sait aujourd'hui que le goût seul existe, et, si l'on se dit encore qu'on s'aime, c'est bien moins parce qu'on le croit que parce que c'est une façon plus polie de se demander réciproquement ce dont on sent qu'on a besoin... On retire, du moins, du faible goût qu'on s'est mutuelle-



LE SACRIFICE DE LA ROSE.

ment inspiré, l'avantage d'être toujours prêts à s'obliger... » Et le duc de Clerval, du *Hasard au coin du feu*, qui vient de traiter un peu trop librement la marquise, donne, en quatre mots, à ces différents aperçus, une conclusion admirable : « Si ces familiarités n'étaient permises qu'à l'amour, à quoi donc servirait l'amitié ? » Quel affreux démenti à l'idéal ! Chacun peut bien s'apercevoir, au demeurant, que tout cet aboutissement est en puissance au fond du répertoire de Frago.

Nous ne nous en apercevons, hélas ! que trop. Mais quoi ! Est-ce une raison pour nous refuser au prestige de visions fixées en belle peinture et, dans leur premier élan, ennoblies aussi de sincérité et d'idéal ? Une jeune fille blanche s'avance lentement, dans un rayon de lumière poudroyante, sous le frémissement de cent ailes d'amours, et laisse tomber sa rose qu'Éros consume au feu de son flambeau. Qui n'aimerait, entre les artistes, ce délicieux *Sacrifice de la rose* ? Un jeune couple accourt à perdre haleine vers la fontaine enchantée où, voletant, roulant dans la mousse des eaux, s'ébattant au-dessus de la vasque, une nuée de petits Cupidons tendent aux énamourés les coupes de la douce ivresse. Leurs yeux s'agrandissent, leurs lèvres s'entr'ouvrent ; tout le fervent désir qui les tient les soulève et les emporte. Qui pourrait, entre les artistes, méconnaître l'ampleur lyrique de cette page animée d'une sorte de souffle antique ? En vérité, dans ses beaux tableaux, Frago est un rare peintre et un rare poète instinctif. Nous l'avons assez discuté pour avoir le droit de nous abandonner aux tressaillements soudain venus en nous de sa peinture et de sa poésie.

L. DE FOURCAUD



BARTHOLOMEUS RUBEUS ET BARTOLOMÉ VERMEJO



La question du peintre Bartholomeus Rubeus et de sa signature sur un cartel, au bas du *Saint Michel* de la collection Wernher, paraissait épuisée. Il semblait que rien ne restât plus à dire, quand un passage des *Primitifs espagnols* de M. Ém. Bertaux, parus ici-même en décembre dernier[1], est venu nous montrer que, pour être définitivement tranchée, elle n'en conservait cependant pas moins quelques points obscurs. Ils empêchent d'identifier Bartholomeus Rubeus et Bartholomeo Vermejo avec « une absolue sécurité » : — c'est le terme employé actuellement par ceux qui nient encore l'évidence des signatures des primitifs, depuis que, précisément, le comte de Lasteyrie a déclaré que « tout était à refaire ».

Dans des pages pleines d'érudition et de sens critique, M. Ém. Bertaux a repris la découverte. Je voudrais, à mon tour, qu'en de courtes lignes, il me fût permis de la résumer brièvement, de la compléter, et de montrer enfin, si je n'apporte pas actuellement de solution certaine, que tout n'a pas été dit et qu'un avenir plein de promesses demeure aux travailleurs.

Contrairement à ce qu'ont fait ceux qui, avant moi, parlèrent de Rubeus et de Vermejo, je ne m'occuperai pas de la technique des tableaux en cause ; je ne les ai vus ni les uns ni les autres, sauf le *Saint Michel* d'Avignon ; je n'ai pu comparer que des photographies, ce qui me semble tout à fait insuffisant. J'apporte uniquement des documents d'archives, à côté d'un tableau de *Sainte Catherine* du musée de Pise, que le catalogue attribue à Lucas de Leyde.

Voici la chose.

Dans la *Gazette des Beaux-Arts*, M. Herbert Cook faisait connaître aux curieux, en 1905 (t. Ier, p. 304), un admirable *Saint Michel* de la collection Wernher de Londres, signé *Bartolomeus Rubeus*. Il l'attribuait à l'École française, à 1470 environ, à un « maître Roux », qui aurait inscrit ainsi son nom latinisé sur un *cartellino*, au bas de

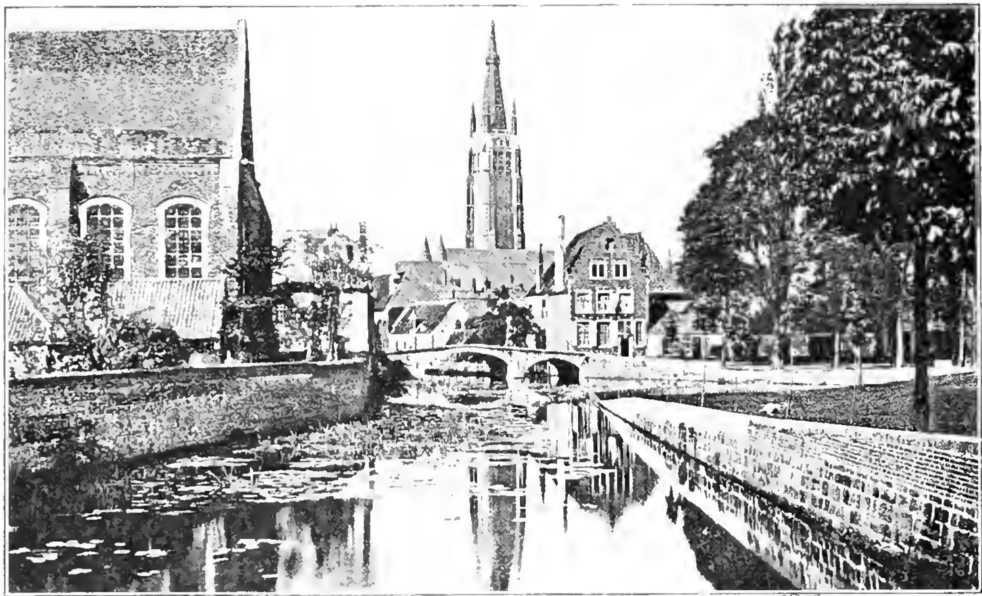
1. Voir la *Revue*, t. XX, p. 417. Les trois tableaux donnés jusqu'ici à Bartolomé Vermejo, le *Saint Michel* de la collection Wernher, le *Saint Michel* du musée Calvet à Avignon, et la *Pietà* signée de la cathédrale de Barcelone, sont reproduits dans cet article. Nous y renvoyons nos lecteurs.

son œuvre, « suivant l'usage italien ». Je prie qu'on veuille bien se rappeler cette constatation de la première heure. Je ne dirai rien des commentaires, d'ailleurs très brefs, qui accompagnaient la présentation.

Immédiatement s'éleva une protestation. M. Casellas, rédacteur de la *Veu de Catalunya*, rappela qu'il existait dans le cloître de la cathédrale de Barcelone, un tableau donné en 1490 par un chanoine de l'église, Lluis Desplà, signé sur le cadre :

: OPVS . BARTHOLOMEI VERMEJO . CORDVBENSIS.

Comme le tableau Wernher vient de l'église de Tous, bourgade perdue à une



BRUGES : L'ENTRÉE DU BÉGUINAGE ET LA TOUR DE NOTRE-DAME.

quinzaine de kilomètres d'Alcira, dans la vallée du Jucar, sans nul doute *vermejo* (rouge) est la traduction castillane du latin *rubeus* (rouge), et, — conclusion qui semble alors s'imposer, — Bartholomeus Rubeus est le nom latinisé de l'espagnol Bartolomé Vermejo.

A peine M. Herbert Cook a-t-il pris connaissance des lignes de M. Casellas, qu'il fait amende honorable. Il aurait commis quelque méfait, qu'il n'en aurait pas plus sérieuse contrition : il proclame immédiatement son erreur. Il est vrai qu'il avait eu l'audace grande de croire qu'il avait découvert une signature de primitif français. Nous n'ignorons pas, en effet, que ces humbles ne mirent jamais leur nom au bas de leurs œuvres, ou du moins si rarement, qu'on n'en a réuni jusqu'ici que deux cent cinquante français, à peine huit cents avec les artistes italiens ! Aussi Bartholomeus Rubeus fut-il



SAINTE CATHERINE

Pise. Museo Civico

aussitôt supprimé, malgré un nom si clairement écrit, malgré un paraphe dans lequel personne n'a distingué un R et un R retourné : ꝶ.

S'inquiéta-t-on du faire, de la technique des tableaux ? Nullement. Tout se passa sur la signature. M. Herbert Cook n'a vu que le tableau de Londres, M. Casellas que le tableau de Barcelone ; peu importe : la question est tranchée à cinq cents lieues de distance. M. Dimier, qui n'a vu ni l'un ni l'autre, prend parti : n'est-ce pas, comme le fait si bien remarquer M. Em. Bertaux, « le commencement de la déroute des primitifs français » ? M. Bouchot intervient. Enfin l'émotion se calme, l'arrêt est prononcé : nous sommes *tra los montes*.

Je suis convaincu que M. Em. Bertaux, mieux averti, avant de proclamer l'identité de Bartholomeus Rubeus et de Bartolomé Vermejo, a vu les deux tableaux, quoiqu'il ne le dise pas.

Cependant, sous sa plume érudite, toujours maîtresse d'elle-même, deux phrases de son article m'inquiètent[1] : 1° « La *Pietà* de Barcelone, en vérité, ressemble à peu près au *Saint Michel* de la collection Wernher, comme un Bellini à un Van der Weyden » ; — 2° « Doit-on attribuer le tableau de Londres et le tableau de Barcelone à deux artistes distincts ? Si Rubeus n'est pas Vermejo de Cordoue, le voilà de nouveau sans patrie comme », ce qui devient inquiétant.

Ce raisonnement, que vont étayer des raisons purement subjectives, me rappelle la phrase de M. A. Wauters, qui, en 1863, ne pouvant découvrir le maître du retable de Beaune, déclare qu'on le donna à Rogier Van der Weyden, « parce qu'on ne savait à qui attribuer, entre les œuvres incontestables de Van Eyck et celles de Memling, un certain nombre de tableaux — dont celui de Beaune — où se révélait un style particulier ».

Bref, M. Em. Bertaux, ne connaissant nulle autre part, à cette date, de Bartholomeus Rubeus, croit alors pouvoir l'identifier avec Bartolomé Vermejo. L'un de ses grands arguments est un *r* spécial qu'il aperçoit dans la signature de Bartholomeus, qu'il nous assure être caractéristique de l'écriture espagnole du XVe siècle. Je ne le suivrai pas, sur ce terrain, n'ayant pas étudié les incunables castillans.

Mais, tout de même, il faut reconnaître que, dans ses conclusions, il laisse — au fond — percer certaines hésitations : « 1° Si Rubeus n'est pas Vermejo de Cordoue, le voilà sans patrie comme » ; — 2° « Si Rubeus est Vermejo, il est probable qu'à son éducation flamande s'est ajoutée la connaissance de quelques œuvres italiennes ». Et nous retrouvons ainsi, chez tous les critiques, la préoccupation flamande de ces tours dentelées, de ces coupoles « qui se reflètent dans la cuirasse de l'archange, plus semblables aux édifices de Van Eyck qu'aux monuments mauresques de l'Andalousie », comme aussi la constatation de sentiments italiens, la signature à l'italienne, remarquée par M. Herbert Cook.

Resterait-il donc, par hasard, quelque filon à explorer ?

On ne voit pas, dans tout ce qui vient d'être rapporté, qu'il ait été fait état d'une lettre, d'une toute petite lettre, que M. Walter Dowdeswell adressait en janvier 1906

1. *Loc. cit.*, p. 251.

au directeur du *Burlington Magazine*. Elle porte comme titre : *Another painting by Bartolomé Vermejo*.

En visitant le Musée civique de Pise, il est frappé de la technique d'un tableau attribué à Lucas de Leyde, représentant *Sainte Catherine* en habits royaux, debout, la main gauche appuyée sur une longue épée, tenant dans la main droite un livre. A ses pieds, la roue de son martyre; étendu à terre, un empereur, probablement Maximien, sous lequel elle fut martyrisée. Il a étudié le *Saint Michel* de la collection Wernher, il compare les deux tableaux, et il n'hésite pas à écrire : *I feel sure the two are by the same hand* (« Il me paraît certain que les deux sont de la même main »). Il laisse de côté les deux volets, représentant, à gauche le mariage de la sainte, à droite sainte Catherine au milieu des Docteurs. Ils sont en effet très inférieurs comme art et certainement d'une main différente.

A quelques jours de là, M. Fierens Gevaert parle, dans la *Chronique des Arts* (13 janvier 1906) de la lettre de M. Dowdeswell ; en même temps, il rapproche, de nouveau, de *Sainte Catherine* la *Sainte Engracia* de la collection Gardner, et remarque que les deux tours que l'on aperçoit dans le fond du panneau central du triptyque de *Sainte Catherine* de Pise sont celles de Notre-Dame et du beffroi de Bruges : il a tout à fait raison. C'est bien, en effet, la haute tour isolée, aux quatre petits clochetons entourant le long clocher pointu qui surmonte les trois petites fenêtres, et dont les minces contreforts à quatre étages, très particuliers, encadrent les trois longues ogives qu'on aperçoit si bien du Béguinage de la Vigne. Il ne saurait y avoir de doute, et la constatation est pleine d'intérêt. Mais, en même temps, le problème se complique, parce que le tableau de Pise n'est pas entré récemment au musée, sans origines certaines, mais qu'il provient du couvent de Saint-Dominique de Pise. Il doit donc être aussi évidemment acquis à l'histoire de l'art, qu'il a été exécuté en Italie, qu'il est admis que le *Saint Michel* de la collection Wernher a été exécuté en Espagne, parce qu'il provient de Tous, où il a été acheté par un marchand de Berlin. Les deux tableaux ont droit à une égalité de traitement, devant la critique.

Il existe, dans les bibliothèques, un certain nombre de volumes qui semblent y dormir leur dernier sommeil. Cependant quelles richesses y sont renfermées ! Que de découvertes récentes y sont depuis longtemps imprimées ! Faut-il rappeler, par exemple, la date de la mort de Jean van Eyck, révélée, il y a quatre ans, au monde savant ? Le passage du registre où elle est consignée était imprimé, cependant, en toutes lettres par Laborde, en 1849 seulement, il est vrai. Étonnerai-je mes lecteurs en leur apprenant que c'est moi qui ai coupé, l'an dernier, à la bibliothèque de l'École des Beaux-Arts, les feuillets de l'exemplaire des *Documenti ed illustrazioni risguardanti la storia artistica Ferrarese* de Luigi Napoleone Cav. Cittadella, paru en 1868 ? Rien du reste ne vaut un semblable travail : et je n'ai jamais quitté mon couteau à papier, sans avoir recueilli une foule de renseignements plus précieux les uns que les autres.

C'est ainsi qu'à la page 33 du volume de Cittadella, j'ai aperçu un paragraphe intitulé : *1473. Brasoni Domenico, detto il Rosso, e Bartholomeo suo figlio, pittori* (« Dominique Brasoni, dit le Roux, et Barthelemi son fils, peintres »).

Il faut reconnaître que Cittadella n'a pas pris grand souci des peintres dont il est

question dans les actes qu'il publie : ici, particulièrement, il a quelque peu embrouillé la généalogie de cette famille ; voyons ce qu'il note.

Au 11 janvier 1473, on trouve : « Egregius vir Dominicus dictus Rosso, filius quondam magistri Bartholomei » (L'excellent homme Dominique dit le Roux, fils de feu maître Barthélemy). Un peu plus loin, en 1517, nous lisons : « Per il corpo di Bartolomio Brason, depintor, et fu sepulto in S. M. del Va, marj de una nostra sorella » (Pour le service de Barthélemy Brason, peintre, qui fut enseveli dans l'église de Notre-Dame del Va).

Comme un acte du 20 avril 1486 nous fait connaître « Bartholomeus pupillus filius quondam Dominici Brasoni pictoris » (le jeune Barthélemy, fils de feu Dominique Brason, le peintre »), il nous est possible de rétablir ainsi la généalogie de ces Brason :

Le premier est un Bartholomeus qui était mort — *quondam* — en 1473 : il avait eu pour fils un Dominique, dit Rosso (le Roux), qui était mort — *quondam* — en 1486 : son fils était un Barthélemy qui fut inhumé en 1517 à Notre-Dame del Va, à Ferrare. Nous avons vu son acte de décès.

De ces passages nous n'aurions rien à tirer, assurément, si Cittadella n'avait alors groupé dans son livre plusieurs actes notariés relatifs à cette famille : par exemple, un du 10 septembre 1485, dressé par maître Jean de Boves, notaire, une reconnaissance pour le magnifique seigneur Baptiste d'Argenta, *per Dominicum Rubeum pictorem*. Elle commence ainsi : « Magister Dominicus quondam Bartholomei dictus Rubeus, pictor, civis Ferr. », etc. Ici c'est donc Dominique, fils de feu Barthélemy, qui s'appelle Rubeus.

Mais un acte du 28 avril 1484 nous apprend que le père de Dominique, Barthélemy Brason, lui aussi s'appelait « le Roux » ; seulement, là, il se nomme *Rosso*, en italien.

« Qu'il soit connu et certain, pour tous ceux qui liront le présent écrit, que les jour et an ci-dessus marqués, maître Dominique, fils de *Bartholomeo dicto Rosso*, peintre, s'est obligé sur ses biens et promet à l'excellent docteur en médecine, messer Baptista de Argenta, de peindre et de lui remettre peint, etc... » [1]. Ainsi les Brasoni, peintres de Ferrare, s'appelaient indifféremment Brason, Rosso, Rubeus : nous venons de le constater, et ils nous donnent, du milieu du XVe aux premières années du XVIe siècle, deux Barthélemy.

Je ne me permets pas de rien ajouter : j'ai simplement tenu à signaler qu'un Bartholomeus Rubeus — qui signait à la manière italienne (Herbert Cook), — qui pouvait avoir connu des œuvres italiennes (Ém. Bertaux) — avant 1473 — n'était pas nécessairement de Cordoue, sous peine de « n'avoir pas de patrie connue », et que, pour avoir été omis dans l'énumération des maîtres Roux français, des Rubio, des Vermejo espagnols, des Roig catalans, qui tous se traduisent en latin par Rubeus, les Rosso ou Rubeus de Ferrare pouvaient également réclamer une petite place au soleil, s'il nous arrivait un jour de reparler de Bartholomeus Rubeus.

F. DE MÉLY



LE MAUSOLÉE DES MARÉCHAUX D'ALBIGEOIS

NOTRE-DAME-DE-LA-ROCHE

PENDANT l'été, le léger nuage de poussière au pétrole qui flotte sur la vallée de Chevreuse tourne à gauche devant le château d'Hardouin Mansart, à Dampierre, et par les Vaux-de-Cernay se prolonge vers Rambouillet. Mais, en amont de Dampierre, on peut respirer librement, jouir de la vue des prés que verdit l'Yvette, de l'ombre des vieux poiriers qui bordent le chemin du Mesnil-Saint-Denys.

L'Yvette, autrefois diluvienne, creusa profondément ce vallon dans les sables d'une antique alluvion marine. De là les pentes abruptes au pied desquelles, joli ruisseau, elle s'attarde aujourd'hui. Depuis le bord élevé du plateau jusqu'à son eau claire, le sombre moutonnement des chênes dévale sur ces pentes. De loin en loin, sur leur verdure se détachent les constructions massives d'anciens moulins, silencieux aujourd'hui. Et l'on va lentement dans ce coin solitaire, tour à tour mélancolique ou gracieux, selon l'heure et les caprices des nuages.

A Lévy-Saint-Nom, l'Yvette est bien près de sa source,

Un géant altéré la boirait d'une haleine.

Le chemin l'abandonne au pied de la charmante église, accrochée dans la verdure, puis, par une série de lacets, enserrés dans le bois épais, il fait l'ascension du plateau. Tout au haut, le rideau s'écarte brusquement sur une admirable plaine : les céréales ondulent autour d'un clocher de formes massives ; une ligne de peupliers s'enfuit et l'on devine là-bas la lisière d'une forêt.

A gauche, au-dessus d'un mur de clôture, surgissent de lourds bâtiments noirs, surmontés d'un clocheton carré.

C'est Notre-Dame-de-la-Roche, le mausolée des maréchaux d'Albigeois.

Là, devant nous, reposent les compagnons du terrible Simon de Montfort, ses féaux chevaliers dans la croisade impitoyable.

Cette abbaye fut fondée par eux. A son aspect sévère et sombre, la pensée vous assaille de ce grand drame du XIIIe siècle, enfantement douloureux de l'unité française ; la prédication fanatique de saint Bernard et des moines de Cîteaux ; la ruée du Nord rude et orthodoxe contre le Midi efféminé, brillant et hérétique ; le sac de Béziers ; la veulerie du comte Raymond ; l'héroïque dévouement des Toulousains ; la création de l'Inquisition ; un demi-siècle de guerres et de bûchers ; que de souvenirs autour de ces vieilles pierres ! Elles sont voisines, et cela est digne de remarque, du donjon roman de Montfort-l'Amaury, berceau de la famille de Montfort, et de l'abbaye cistercienne des Vaux-de-Cernay, d'où essaimèrent les prédicateurs de la croisade.

Entrons. L'enclos donne asile aujourd'hui à un orphelinat de petits jardiniers, dirigés par des religieuses. Leur accueil est plein d'aménité.

Un grand bâtiment à deux étages, aux solides contreforts gothiques, précède la chapelle, à laquelle il est soudé. Au rez-de-chaussée, on remarque le réfectoire, jolie salle du XIIIe siècle, à trois travées, voûtées sur croisées d'ogives. Les nervures reposent sur deux piliers et sur des consoles très simples. La grande cheminée, du XIIIe siècle, restaurée au XVIe, est supportée par quatre colonnettes, à chapiteaux délicats, ornés de feuilles de vigne. Malheureusement, une cloison maçonnée partage la salle en deux et masque la perspective. Une petite porte qui suit donne accès à la chapelle.

Celle-ci, solidement implantée, est un bon spécimen de l'architecture monastique au XIIIe siècle. Le vaisseau, long de vingt-six mètres, haut de dix, est bien équilibré, sévère dans ses lignes. Il est éclairé par des lancettes et une rose à redents.

Le chevet est à pan coupé. Les voûtes, sur plan rectangulaire dans le chœur et la nef, sur plan carré dans le transept, reposent sur de solides nervures rondes, élargies et surbaissées à la croisée[1].

Des stalles en bois du XIIIe siècle barrent les deux bras du transept et l'entrée de la nef.

L'ensemble a gardé son aspect du moyen âge ; c'est dans un cadre de leur temps que reposent les trois Guy de Lévis, cousins de la Sainte-Vierge, seigneurs de Mirepoix, Florensac et Montségur, maréchaux d'Albigeois[2].

1. D'après une monographie des frères Sauvageot, parue en 1863, et devenue aujourd'hui presque introuvable, les triangles des voûtes, épais de cinq ou six centimètres seulement, sont en mortier mélangé de filasse. Voilà une curieuse application du ciment armé.

2. Grâce à l'aimable obligeance de la famille de Lévis-Mirepoix, nous avons pu prendre les photographies qui illustrent cette étude.

Leurs effigies, taillées dans une pierre dure, se dressent des deux côtés du chœur, contre la muraille, avec une réalité d'expression telle que ce sont évidemment des portraits. Profanées en 1791, elles ont subi des dommages heureusement limités. Une restauration récente en a été faite avec tact, sans intention de se dissimuler. Elle laisse à ces belles œuvres toute leur sincérité et leur caractère.

Guy Ier de Lévis est debout, à gauche de l'autel, sur un socle massif à quatre rangées d'églantines. Mort en 1233, il fut le bras droit de Simon de Montfort, et reçut de lui l'investiture de la vicomté de Béziers, à laquelle était attaché le titre de maréchal d'Albigeois. Il assista à la bataille de Muret où périt le chevaleresque Pierre d'Aragon,



Intérieur de l'église Notre-Dame-de-la-Roche.

où Raymond VI perdit ses États, et qui parut au Midi atterré un jugement de Dieu. Il vit la prise du château de la Minerve, où cent cinquante hérétiques se précipitèrent dans les flammes pour leur foi, « avec un courage digne d'une meilleure cause ». Il s'empara de la ville de Lavaur, où « nos bons croisés, avec une grande allégresse, brûlèrent des hérétiques sans nombre », ainsi que l'écrit Pierre des Vaux-de-Cernay, historien latin de la croisade des Albigeois.

Grand — 1m85 —, maigre, ascétique, engainé dans sa tunique aux plis verticaux, le corps d'aplomb sur les deux jambes, Guy Ier de Lévis raidit toute sa haute taille. Il porte sans effort le lourd écu, la grande épée à poignée en croix. L'ovale allongé de sa tête, aux traits marqués d'arêtes bien nettes, s'encadre entre des cheveux plaqués. Les mains jointes, les yeux levés au ciel, le croisé en prière offre

l'image de la foi mystique, ardente, prête au sacrifice aussi bien qu'au combat. Rien de dur dans son expression, et cependant il accomplit ce qui fut le cruel devoir de son temps. Témoin son piédestal où deux hérétiques à genoux, solidement groupés, un homme et une femme, tendent leur tête au-dessus d'un bûcher.

Deux anges d'un beau relief, un peu courts dans leur tunique aux plis rigides, avec des têtes fortes, encensent le pieux guerrier de leurs gros encensoirs sphériques[1]. L'un d'eux porte une navette qui contient cinq pastilles d'encens.

De tout l'ensemble, hiératique, d'une exécution nerveuse, se dégage nettement ce qui forme le caractère et comme le parfum spécial d'une époque : le style. Celui du



GUY Ier DE LÉVIS.
Détail de sa statue tombale, à Notre-Dame-de-la-Roche

XIIIe siècle à son début a marqué de sa forte empreinte l'effigie tombale de Guy Ier[2].

En face de Guy Ier se dresse contre la muraille Guy II de Lévis, mort en 1260. Il assiégea Montségur, prit ce nid d'aigles, dernier repaire des Cathares, et vit, à cette occasion, deux cents d'entre eux, hommes et femmes, se précipiter dans les flammes. Le bûcher dévore sous ses pieds deux hérétiques de pierre.

Revêtu du haubert par-dessous la tunique, les gants de mailles relevés sur les avant-bras, il porte l'épée, le poignard et le grand écu. Taillé au milieu du XIIIe siècle,

1. Tels ceux de la fresque de Saint-Clément et d'une miniature de la bible de Charles le Chauve.
2. Restaurations : partie extérieure des mains et des avant-bras, poignée de l'épée, pourtour de l'écu, bas des jambes, pieds et têtes des hérétiques.

le rude guerrier n'a pas, dans son attitude, la rigidité de Guy Ier. Légèrement hanché, il pèse sur la jambe gauche, et l'on devine sous les mailles de fer la souplesse de son corps vigoureux. La tête, encadrée de la frange des cheveux coupés droits sur le front, de boucles ondulées sur les côtes, est carrée, pleine, et d'un modèle décisif et ferme. Les sourcils, les mâchoires, tous les traits légèrement contractés, marquent la tension d'une volonté presque cruelle. Ils expriment aussi un recueillement qui s'accorde avec les mains jointes sur la poitrine. Deux anges encensent la tête du croisé, non plus raides et de proportions naïves, mais gracieux et vivants sous les jolis plis



GUY II DE LÉVIS.

Détail de sa statue tombale à Notre-Dame-de-la-Roche.

de leurs robes. Ceux-là sont frères des anges de Poissy et précurseurs de ceux du maître de Moulins. L'un d'eux porte aussi une navette à encens.

L'ensemble harmonieux est d'un métier sûr de soi, en possession de tous ses moyens.

L'artiste qui tailla cette image dans la plénitude de la Renaissance française du XIIIe siècle n'a pas, comme les sculpteurs italiens qui vinrent deux siècles après lui, l'auréole d'une gloire soigneusement entretenue ; son nom restera ignoré et cependant on pourrait aller jusqu'à Constantin Meunier ou Rodin chercher un équivalent en expression et en force[1].

Debout à la gauche de Guy Ier, Guy III, lui, est un débonnaire.

1. Restaurations : petite partie des mains ; bord de l'écu, fourreau de l'épée ; jambes et têtes des hérétiques.

Maréchal d'Albigeois dans le dernier tiers du XIIIe siècle, mort en 1299, il n'assista pas aux grandes tueries ; il assura seulement la garde vigilante que les Dominicains montaient pour la foi. Deux hérétiques, léchés par les flammes, sont encore sous ses pieds. Mais leur présence est en contraste avec la bonne figure timorée, la moue un peu triste du preux chevalier, qui semble plutôt vouloir pardonner que pourfendre.

La statue, plus restaurée que les autres, est d'une silhouette assez molle ; mais la tête, presque intacte, pleine de vie, paraît plus encore que les autres un portrait réaliste. Avec son expression, où se concentre la bonhomie de notre race, et les belles



Guy III de Lévis.

Détail de sa statue tombale à Notre-Dame-de-la-Roche.

boucles qui l'encadrent, elle semble évoquer quelque peu la physionomie du bon La Fontaine. Ce morceau, d'une exécution très poussée, est d'un véritable maître. Le surcot du personnage est frangé de fleurs de lis ; le gamboison apparaît aux genoux sous le haubert ; son armement comporte, en plus du haubert, de l'épée, du poignard et de l'écu, les épaulières, les cubitières et les brassards, premier acheminement vers l'armure complète[1].

De telles œuvres d'art n'attirent pas seulement le regard, elles le retiennent. Assis dans une stalle, on oublie, à les contempler, la durée des minutes. Lorsque, à la

1. Restaurations : deux boucles de cheveux à gauche, épaule et bras droits, cou et haut de la poitrine, dague, fourreau de l'épée, jambes ; parties des têtes et des mains des hérétiques.

fin du jour, l'éclairage oblique frappe diversement les figures, elles prennent une intensité de vie singulière. La prière de trois pieux seigneurs s'exalte dans son caractère particulier, et l'on voit surgir le tréfonds de leurs âmes : Guy Ier aspire au ciel de tout l'être ; Guy II fronce son sourcil volontaire, pendant que s'accentue la bonté mélancolique de Guy III.

Parmi la création innombrable des tailleurs d'images français, ces statues, bien que peu connues, peuvent être mises en regard des plus belles de la même époque, les pierres de Saint-Denis et de Fontevrault, par exemple. Toutes trois furent faites, ce semble, pour demeurer debout, ainsi que l'indiquent l'évidement des dalles, surtout derrière la tête de Guy II et de Guy III, et la disposition des piédestaux. Des peintures, signalées dans le cartulaire de Notre-Dame-de-la-Roche par Moutier, les recouvraient il y a quelques années. Peu authentiques, elles ont été enlevées et la pierre a retrouvé en partie sa patine ancienne.

Les trois maréchaux d'Albigeois ne reposent pas seuls dans la chapelle. La famille de Lévis-Mirepoix a utilisé au cours des siècles cette sépulture pour plusieurs des siens. Des abbés, d'autres personnages laïques, y reposent aussi. Onze dalles gravées pavent le sol, ou s'érigent le long des murs. Trois d'entre elles, des XIIIe et XIVe siècles, notamment celle d'un jeune clerc de la famille de Lévis, conservent une valeur d'art et de style.

Un certain nombre de sujets sculptés méritent encore l'attention. Les clefs de voûtes, les culs-de-lampes, à la retombée des nervures, sont ornées de feuillages, de monstres représentant les péchés capitaux, ou de figures expressives et symboliques. En haut du pilier gauche, à l'entrée du chœur, un personnage couronné, un seigneur hérétique peut-être, les bras collés au corps, cherche avec angoisse à s'arracher de la muraille comme d'un bûcher. A côté de lui, la Colère hérisse ses cheveux terminés en flammes. En face, une tête à triple visage, avec quatre yeux, représente soit la Trinité, soit la Vertu de prudence.

Les stalles du XIIIe siècle, en bois de chêne, sont presque uniques en France, où l'on ne cite guère de la même époque que les belles stalles de Poitiers[1]. Leur structure offre un mélange, curieux pour l'époque, de panneaux pleins et de panneaux à cadre. Tous les dossiers ont des cadres chevillés ; toutes les parcloses sont des panneaux pleins. Les quatre parois terminales, les plus grandes, sont taillées dans des pièces de bois de 2m20 sur 0m65. Ces stalles, au nombre de vingt-huit, sur deux rangées, sont ornées, aux dossiers et aux accoudoirs, de moulures moelleusement amorties, de colonnettes à bagues et de boules ; les parois terminales, de jolies arcatures ogivales sur colonnettes à bagues. Les jouées qui surmontent ces parois, largement recourbées en consoles, profondément fouillées et ornées de feuillages, sont de précieux morceaux de sculpture sur bois.

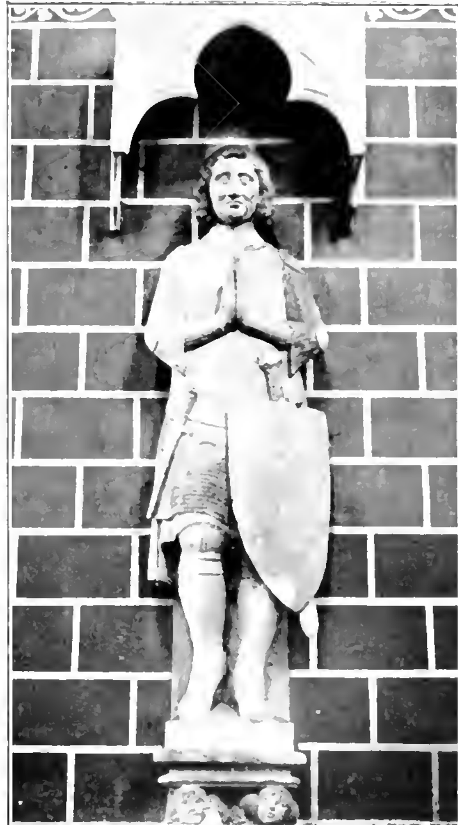
L'ensemble est très simple, élégant et robuste à la fois dans ses contours.

La porte à deux vantaux et la balustrade qui domine les stalles sont un médiocre ouvrage du XVIe siècle.

1. On voit encore dans l'église d'Asnières-sur-Oise neuf stalles presque identiques à celles de Notre-Dame-de-la-Roche, malheureusement détériorées et grossièrement peintes. Ces stalles proviennent de l'abbaye, également cistercienne, de Royaumont.







STATUES TOMBALES DES TROIS SEIGNEURS DE LÉVIS,

GUY Ier, GUY II ET GUY III.

Notre-Dame-de-la-Roche

Douze médaillons peints, datant des XIIIe et XVIe siècles, ornent les murs de l'église. Retrouvés sous un badigeon, ils ont beaucoup souffert. Nous reproduisons celui qui nous a paru le plus intéressant et qui est le mieux conservé[1]. C'est un personnage archaïque, du XIIIe siècle, semble-t-il, cerné d'un trait hardi, austère et expressif comme un Giotto.

L'autel du transept gauche est orné d'un Christ et de deux statuettes en bois du



STALLES DU XIIIe SIÈCLE.
Notre-Dame-de-la-Roche.

XIVe siècle. Le Christ et la statuette de saint Jean sont très restaurés ; la Vierge, au contraire, intacte, est charmante dans son attitude et dans son expression.

Le maître-autel moderne était, il y a un siècle, surmonté d'une Vierge dont l'origine était merveilleuse. La tradition rapportait en effet, dit le cartulaire de Notre-Dame-de-la-Roche, qu'un jour, au XIIe siècle, un berger qui gardait son troupeau dans un endroit écarté, vit un taureau gratter la terre avec fureur près d'un buisson.

1. Voir le cul-de-lampe à la fin de l'article.

Il appela d'autres paysans et bientôt, tous, émerveillés, virent la bête faire sortir de terre une belle statue intacte de la Vierge. La nouvelle du prodige se répandit alentour, et un pieux sire de Lévis fit construire en cet endroit, pour la précieuse image, la chapelle de Notre-Dame-de-la-Roche.

En réalité, la statue est du XIVe siècle. Elle demeura en la chapelle jusqu'à la Révolution. En 1791, l'abbaye fut vendue comme bien national, et, le 20 mai 1809, la Vierge transportée en grande pompe dans l'église de Lévy-Saint-Nom. Elle y est encore aujourd'hui, derrière le maître-autel, dans la niche d'un retable Louis XIII.

La statue, haute de 1m30, est en pierre, avec la tête et les mains en marbre blanc. D'un style réaliste, portrait savoureux d'une paysanne de l'Ile-de-France, elle a figuré en bonne place au Petit Palais, à l'Exposition de 1900.

C'est ainsi qu'autour de Paris et à courte distance, on peut trouver des coins charmants, intéressants et presque inconnus. Les Parisiens, qui vont en si grand nombre excursionner aux Vaux-de-Cernay, ne se doutent guère qu'ils passent si près de la vieille abbaye de Notre-Dame-de-la-Roche. Ils trouveraient là un enseignement d'art et d'histoire écrit dans le plus beau livre de pierre.

Cte Lefebvre des Noettes



Médaillon peint, XIIIe siècle.

BIBLIOGRAPHIE

Les Maitres de l'Art. Raphael, par Louis GILLET. — Paris, Librairie de l'art ancien et moderne, 1907, in 8°.

En annonçant ici-même la publication du *Botticelli* de M. Diehl, dans la belle collection des *Maitres de l'art*, on constatait le regain de gloire et la vogue incroyable que ce maitre, remis a la mode par les preraphaelites, avait obtenus a la fin du dernier siecle. Pour Raphael, c'est une remarque contraire qui s'impose : apres avoir passe communement pour « le plus grand de tous les peintres », il s'est vu combattre a la fin du siecle dernier, comme l'auteur responsable de tout art academique.

Mais, si l'on s'est tourne, avec une ferveur qui n'est pas eteinte, vers l'art meconnu des Primitifs, ce n'est pas une raison suffisante pour dedaigner celui auquel M. Gillet vient de consacrer une etude où le remarquable talent de l'ecrivain s'unit au savoir du critique. En presence de cette vie, dont il nous présente l'harmonieuse évolution, sans qu'il soit besoin pour nous y attacher de recourir aux légendes dont certains ecrivains l'ont souvent encombree ; en face de cette œuvre, dont le sens nous est lumineusement explique et l'immortelle beauté magistralement analysee, comment ne pas reconnaitre, avec l'auteur, que « le jour où Raphael aurait cesse d'être compris marquerait la perte, non seulement d'une œuvre d'art, mais d'une civilisation tout entiere ! »

Et ce livre, livre de lecture exquis, a encore ceci de particulier qu'il est aussi un livre de travail tres complet : des reproductions des œuvres les plus celebres donnent les divers aspects du genie de Raphael ; des notes sur les dessins et les gravures, un index bibliographique, des tables alphabetiques et chronologiques, completent cet ouvrage, de la même façon que les autres volumes de la collection des *Maitres de l'art*.

A. M.

Das Freiburger Munster, von Friedrich KEMPF und Karl SCHUSTER. — Freiburg im Breisgau, Herdersche Verlagshandlung, 1906, in 12.

Le guide de la cathedrale de Fribourg en Brisgau, que viennent de publier M. Kempf, architecte du monument, et M. Schuster, qui est peintre, est un modele du genre. Rien n'y manque de ce qui peut interesser le visiteur, ou le lecteur desireux de se renseigner sur cette belle eglise gothique, une des plus belles de la vallee du Rhin.

On y trouvera, faite d'une façon precise et complete, l'histoire de la construction,

depuis ses débuts, la description de l'architecture, jusque dans les détails de la décoration, et celle de toutes les œuvres d'art que contient l'édifice.

De nombreux plans, des croquis explicatifs, de bonnes photographies des sculptures, des vitraux, des retables placés dans les chapelles, enfin du magnifique polyptyque du maître-autel, chef-d'œuvre de Hans Baldung, illustrent le texte. Un tableau chronologique et un index complètent cet excellent manuel, imprimé et présenté avec goût, tel qu'on en voudrait de semblables pour nos cathédrales de France.

P. A.

Unveroffentlichte Gemælde alter Meister aus dem besitze des bayerischen Staates, von Dr E. Bosselmann. — Frankfurt am Mein, H. Keller, 1907, in-folio.

Le premier volume de cette remarquable publication, qui mérite une mention très honorable parmi les ouvrages où les reproductions d'œuvres d'art prennent la plus large place, ne laissant au texte que son rôle explicatif et historique, vient de paraître : il est consacré à la galerie de peintures du château royal d'Aschaffenburg.

L'auteur a rappelé au début les peintures de cette collection qui ont déjà été publiées : quelques œuvres de l'école de Cranach, de Baldung Grien, et surtout le *Christ* de Rembrandt, daté de 1661, qui est la pièce capitale de la galerie; puis, sans s'occuper des tableaux postérieurs à 1780, date considérée par lui comme séparant l'école ancienne de la moderne, il nous a donné une table très détaillée des œuvres reproduites dans l'ouvrage, avec tous les détails de coloration, de dimensions, de matière et d'origine que l'on peut souhaiter.

Il nous est impossible de citer ici, même en nous bornant aux principales, toutes les excellentes reproductions qui nous font connaître pour la première fois un ensemble de tableaux très remarquables pour la plupart et souvent fort précieux. Au milieu des œuvres de C. de Vos, van Goyen, A. Cuyp, A. van der Neer, S. Ruysdael, Netscher, Lastmann, etc., une mention spéciale est due cependant à une série de dix peintures d'Aart de Gelder, sur *la Passion*, presque toutes signées et qui mériteraient à elles seules une longue étude. Il est fort curieux d'observer ici des sujets que Rembrandt a traités en peinture ou en gravure, et de noter les différences et les rapports entre les interprétations du maître et les compositions du disciple qui sut le mieux s'inspirer de ses leçons et de ses conseils; l'ensemble est des plus intéressants et fera mieux connaître un artiste jusqu'ici trop négligé et qui attend encore son biographe.

Jean Guiffrey.

Rip van Winkle, par Washington Irving, illustré par Arthur Rackham. — Paris, Hachette, in-8°. — **Le Vertige de la beauté**, par Armand Dayot. Illustrations de Ch. Jouas, gravées sur bois par E. Dété. — Paris, Dete, in-8°.

En dépit de leurs mérites littéraires, ce n'est, à proprement parler, ni la nouvelle de W. Irving, ni le roman de M. Dayot que nous voulons signaler ici : mais seulement deux livres illustrés.

Sans doute, il ne se passe pas de mois qu'on ne lise dans cette bibliographie la

mention d'ouvrages illustrés avec luxe ou avec abondance, il s'agit là, le plus souvent, d'illustrations documentaires, dues à l'un ou l'autre des procédés mécaniques actuellement employés.

Le cas est beaucoup plus rare de livres d'art dont les images soient dues à quelque illustrateur de talent : en voici deux aujourd'hui, d'une présentation très dissemblable, mais témoignant d'un effort pareil pour élever le livre au-dessus du commun des publications illustrées. Au conte de l'écrivain anglais M. Arthur Rackham a donné une vie surprenante, en le commentant presque page par page de ses aquarelles charmantes ; ni Rip, ni les habitants de son petit village au bord de l'Hudson, ni surtout les hôtes fantastiques des montagnes de Kaatskill, ne pouvaient trouver dessinateur plus apte à les évoquer, que cet artiste chez qui la fantaisie et la réalité sont également ingénieuses. Quant au roman de M. Dayot, ce ne sont pas des aquarelles qui l'enrichissent, mais des bois en noir ou en camaïeu, de ces excellents bois de trait, sobrement dessinés par M. Jonas et traduits par M. Deté avec la belle franchise qui fait le mérite de cette sorte de travail, — travail trop dédaigné aujourd'hui pour les procédés mécaniques, mais dont les bonnes traditions ne se perdent heureusement pas, grâce à quelques artistes et à quelques bibliophiles.

Les Églogues de VIRGILE. Illustrations d'Adolphe Giraldon, gravées sur bois par Florian. — Paris, Plon, Nourrit et Cie, 1907, in-fol.

« Regarde, ami lecteur, les vignettes exquises, les fins paysages placés en tête des *Églogues*, délicates enluminures d'un missel poétique, fraîches rêveries qui rappellent Corot, simples et graves visions qui font penser à Puvis de Chavannes... Ici, pas une figure humaine n'apparaît, ni un pâtre, ni un bûcheron, ni un passant ; sur les rivières ou les lacs, pas une barque. C'est le désert, la solitude sacrée. Mais dans le sourire de l'aurore, le mystère du soir, la tristesse de la nuit, parmi les arbres de la forêt, autour des grands cyprès funéraires, sur les collines, les prairies et les ondes, passe et palpite une âme, l'âme de Virgile. »

Ainsi s'exprime M. Émile Gebhart au début de la préface qui ouvre ce bel ouvrage d'art, et il est impossible de trouver commentaire plus délicat et plus juste des compositions élégamment inscrites par M. Giraldon en tête de chacune des *Églogues*. Gravés sur bois par M. Florian avec un tact parfait, ces paysages aux lignes calmes et aux colorations harmonieuses sont une admirable préparation à la lecture du poème, dont le préfacier nous retrace en quelques pages l'histoire, en même temps qu'il en dégage le sentiment.

Et il semble que Virgile, qui avait tenté bien des illustrateurs — et bien des éditeurs — a trouvé, cette fois, pour cette charmante partie de son œuvre, une interprétation définitive, tant le préfacier, les artistes et les éditeurs ont apporté de savoir, de talent et de goût à cette édition qui ravira les amateurs.

Le Musée d'art. Histoire générale de l'art au XIXe siècle. — Paris, Larousse, 1907, in-fol°.

Ce *Musée d'art* du XIXe siècle est la suite et le complément d'une publication précédente de la librairie Larousse, dont on n'a pas oublié le retentissant succès, et

qui offrait, en un seul volume bourré d'illustrations, un raccourci de l'histoire de l'art, depuis les origines jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, histoire pour chaque chapitre de laquelle on avait eu l'intelligente idée de faire appel à la plume d'une « compétence ».

Le plan est le même pour ce nouvel ouvrage : la peinture, la sculpture, l'architecture, la gravure et les arts décoratifs y sont traités pays par pays, du début à la fin du siècle dernier ; un millier d'excellentes images accompagnent les notices de MM. Maurice Hamel, Tourneux, Saunier, Marguillier, Mourey, Geffroy et font de ce livre de luxe un compendium sans sécheresse, un répertoire agréable à consulter, un « musée » en un mot, comme l'indique le titre, mais un musée point rébarbatif, très utile à la fois pour ceux qui veulent apprendre et pour ceux qui veulent se souvenir.

Fernand Khnopff, par L. Dumont-Wilden. — Bruxelles, G. Van Oest, 1907, grand in-8°.

M. L. Dumont-Wilden, dans le numéro d'octobre 1905, M. Ph. Zilcken, dans celui de mars dernier, ont eu l'occasion de présenter aux lecteurs de *la Revue* cet artiste qui voulut être tour à tour peintre, sculpteur, graveur et décorateur, et qui resta toujours isolé et pour ainsi dire inexplicable, au milieu de l'école flamande contemporaine.

L'article de M. Dumont-Wilden est devenu aujourd'hui un luxueux volume de la *Collection des artistes belges contemporains*, très remarquablement illustré, qui nous fait mieux pénétrer cette personnalité singulière d'artiste, si éloignée du tempérament instinctif et primesautier de ses compatriotes, et pour cela sans doute si mal, ou tout au moins si tardivement comprise en son propre pays.

L'auteur nous ouvre les portes de la tour d'ivoire où semble s'être cloîtré « le peintre de l'évocation de pensée ». Sa famille et son éducation permettent de saisir la formation de son esthétique ; sa maison, véritable objet d'art, continue de l'expliquer ; son œuvre la précise. M. Dumont-Wilden a très subtilement analysé cet art subtil, et quand on a fermé son beau livre, on est convaincu avec lui que, « constructeur de symboles, évocateur de souvenirs, analyste des âmes, symphoniste des nuances, Khnopff apparaît, dans toutes les manifestations de son talent, un artiste d'exception ».

Émile Dacier

LIVRES NOUVEAUX

— *Le Origine della pittura veneziana*, 1300-1500, di Lionello Venturi. — Venise, Rosen, in-4°, fig., 30 fr.

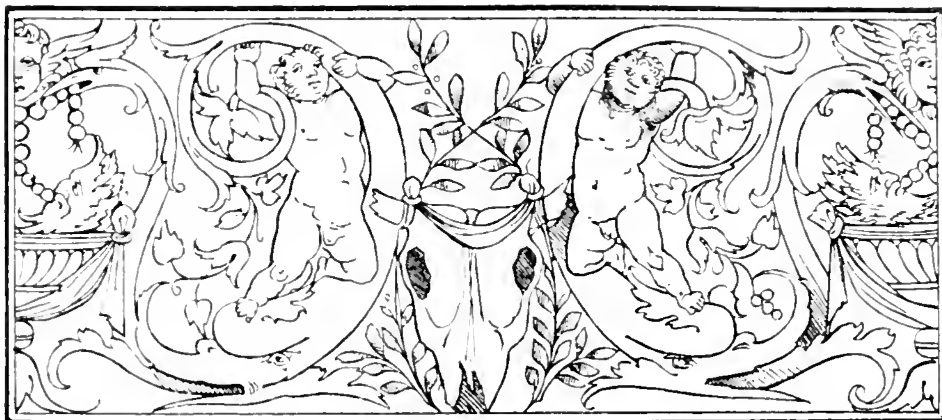
— *La Femme italienne à l'époque de la Renaissance*, par E. Rodocanachi. — Paris, Hachette, in-4°, pl., 30 fr.

— *Les Chefs-d'œuvre de Versailles*, texte français et anglais, par Gustave Geffroy. — Paris, P. Lamm, in-8°, fig., 3 fr.

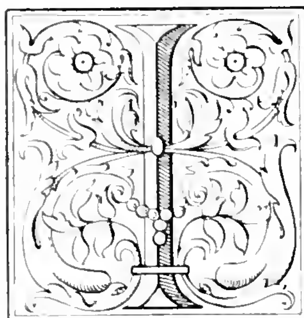
— *Meubles flamands du XIVe au XVIIe siècles*, par L. Leblanc. — Paris, J. Schemit, 2 albums in-4°, 80 fr.

Le gérant : H. Denis.

PARIS. — IMPRIMERIE GEORGES PETIT, 12, RUE GODOT-DE-MAUROI.



AU PAYS DE GIORGIONE ET DE TITIEN



L est toujours intéressant de visiter la patrie des maîtres de l'art et de voir les lieux où ils ont vécu; mais l'intérêt est plus grand encore lorsqu'il s'agit des paysagistes, et particulièrement de ceux qui, aimant la contrée où ils étaient nés, ne s'en sont guère écartés. En parcourant les pays qu'ils avaient sous les yeux dès leur jeunesse, il est parfois possible de retrouver dans la nature même qui les entourait les premières impressions qu'ils ont éprouvées et l'influence que cette nature a pu exercer sur la formation et le développement de leur génie. Sans doute, sur ce point, il faut se garder avec soin des partis pris, des rapprochements que suggère la réalité et qu'avec une trop facile complaisance notre esprit est disposé à accueillir, avant d'avoir suffisamment éprouvé leur justesse. Il est certain cependant qu'il y a là une source d'indications positives qui, jointes à l'étude des documents, peuvent, avec un grand charme, offrir à la critique des enseignements très profitables.

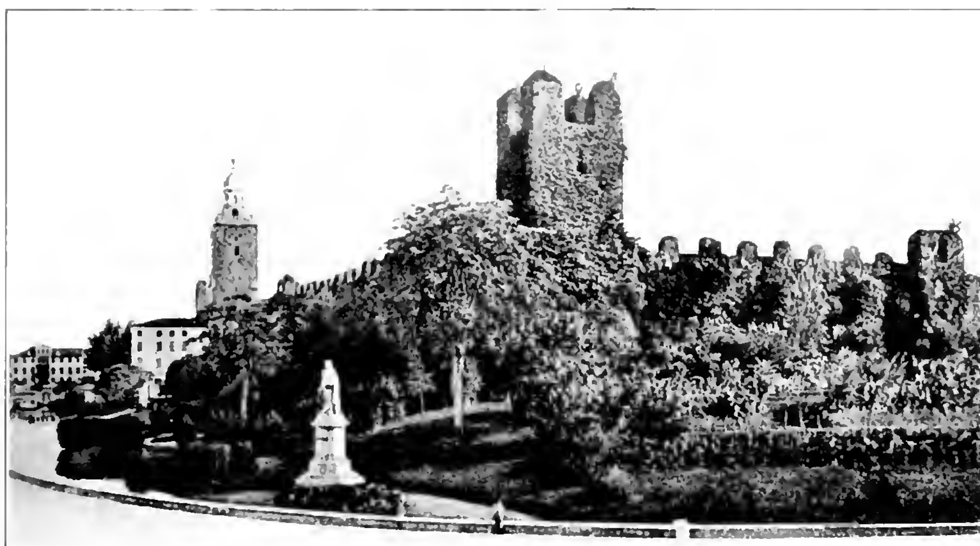
C'est poussé par la ferveur de mon admiration pour Giorgione et Titien qu'au printemps de 1901 je m'étais proposé de faire un pèlerinage à leur pays natal. Il ne s'agissait pas pour moi d'entreprendre une étude complète sur ces deux maîtres. Après les consciencieuses recherches de MM. Crowe et Cavalcaselle ; après l'importante publication de M. G. Lafenestre et les excellentes monographies de MM. Herbert Cook et Georg Gronau, je ne pouvais avoir la prétention de renouveler un si beau et si vaste sujet. Mes visées étaient à la fois plus modestes et plus précises. Poursuivant depuis plusieurs années un travail d'ensemble sur l'histoire de la peinture de paysage, j'avais été amené à constater la place considérable qu'il convient d'y assigner à Giorgione et à Titien et, par suite, à chercher dans quelle mesure ils se sont inspirés de la nature de leur pays, ce qu'ils ont emprunté à la réalité et ce qu'ils y ont ajouté d'eux-mêmes. En présence d'assertions un peu tranchantes qui s'étaient produites à cet égard, je tenais à les contrôler avec soin, pour vérifier leur justesse ou rectifier celles qui me paraîtraient contestables. La tâche était délicate : en somme, elle était aussi instructive qu'agréable, puisque l'excursion que j'allais faire me conduisait à travers des contrées à la fois très variées et très pittoresques.

Partant de Venise, je prenais la route de Castelfranco par une matinée de mai exquise de douceur et de pureté. La nappe immobile de la lagune reflétait sans une ride l'azur tendre d'un ciel sans nuage. Puis c'était la plaine immense qui s'étendait de chaque côté de la voie ferrée, avec ses champs bordés d'ormeaux ou de mûriers reliés entre eux par des pieds de vignes dont les jeunes pousses blanchâtres et soyeuses commençaient à s'épanouir. Les fleurs des cerisiers et des pommiers se détachaient sur la ligne bleu pâle des Alpes, dont la longue bande se déroulait au loin, avec ses cimes les plus hautes encore couvertes de neige. L'aspect était charmant, plein d'une joyeuse sérénité.

Après Padoue, la voie qui jusque-là avait suivi parallèlement la direction des montagnes, pointe droit sur elles. A mesure qu'on s'en rapproche, dans leur masse d'abord indistincte, les formes et les colorations s'accusent plus précises, avec leur relief et leurs tonalités, avec le velours de leurs ombres et l'éclat amorti des sommets rosés. On s'avance au milieu de ces enchantements d'un printemps un peu tardif. A Castelfranco, les glycines

qu'un mois auparavant j'avais laissées défleuries sur la côte de Provence couvrent encore de leurs grappes innombrables les murs de la gare, entremêlées aux bouquets d'un rosier de Banks retombant en abondantes guirlandes. Les yeux charmés, je suivais l'avenue bordée de grands arbres qui conduit à la petite ville étalée au milieu de la plaine.

Castelfranco a conservé presque intacte la ceinture des vieilles murailles et des tours tapissées de lierre qui s'élèvent le long du cours paisible



CASTELFRANCO : LE CHATEAU ET LE MONUMENT DE GIORGIONE.

du Musone et forment l'enceinte d'une place d'armes assez considérable qui renferme les ruines du château et l'église. Les larges rues qui contournent cette enceinte et la ville elle-même ne présentent pas grande animation. A peine y trouve-t-on quelque trace d'industrie ayant un caractère local : des étoffes de soie rayées de vives couleurs, dont les femmes se font des fichus ou des coiffures ; des bassines et des vases en cuivre rouge ; de grandes auges ou des dalles en pierre tirée des carrières voisines et qu'on taille en plein air. Çà et là, dans les ruelles et les faubourgs, plusieurs habitations patriciennes, avec leurs portiques et leurs jardins entourés de vieilles grilles que surmonte parfois un écusson, et quelques

rares maisons dont les décorations peintes anciennement sur les murailles achèvent de s'effacer.

La grande auberge où je prends mon repas est propre et convenablement tenue, mais à peu près vide. Tout cela a un bon cachet d'abandon et de vétusté qui fait plaisir à voir. Les gens que j'aborde ou les marchands que je questionne dans leurs boutiques me répondent avec complaisance, d'un air aimable, mais sans obséquiosité ; ils accueillent mes remerciements par des : *Servo suo*. Hommes et femmes sont robustes et de belle prestance ; j'erre dans les rues, sous les arcades, reconnaissant au passage des figures de saints et de saintes, un saint Joseph entre autres, qui semblent sorties des tableaux de Giorgione. La ville et les types de ses habitants n'ont pas dû beaucoup changer dans ce coin retiré ; mais de l'artiste lui-même, aucun vestige : on ignore l'emplacement de la maison où demeuraient ses parents et qu'au dire d'un de ses biographes il avait ornée de fresques extérieures.

Il est temps de pénétrer dans l'enceinte du château, en franchissant le petit pont jeté sur le Musone, dont les pluies des jours précédents ont un peu jauni les eaux. Dès l'entrée se dresse une haute tour imposante, avec le lion de Saint-Marc fièrement campé au-dessus de l'horloge, et, sous la console qui le porte, une inscription latine indiquant que le bronze dont il est fait a été pris sur les Français : *Ære Francorum*. La cathédrale s'élève près de là, blanche et neuve ; mais une vieille tour de briques tout habillée de lierre lui sert de clocher. Au fond du chœur, à gauche, placé un peu trop haut, se voit le célèbre tableau de la jeunesse de Giorgione : *la Vierge tenant l'Enfant Jésus*, et, de chaque côté, à ses pieds, saint François enveloppé d'une robe de bure grise et saint Libéral, en armure, portant au bout d'une lance un étendard rouge avec une croix blanche. La composition est d'une simplicité naïve, les deux figures du bas formant avec la Vierge un triangle parfait. Celle-ci, une jeune femme de physionomie douce, un peu triste, est coiffée d'une capeline blanche et vêtue d'une tunique flottante d'un bleu verdâtre. Une ample draperie d'un rouge pourpre, sur laquelle repose l'Enfant, retombe en plis nombreux et recouvre un de ces tapis rayés de jaune, de vert et de rouge, qui se fabriquent encore dans le pays. Derrière la Madone, son trône est garni d'une riche tenture à ornements dorés, telle qu'en montrent la plupart des tableaux religieux de l'école



GIORGIONE. — LA VIERGE ENTRE SAINT LIBÉRAL ET SAINT FRANÇOIS D'ASSISE.

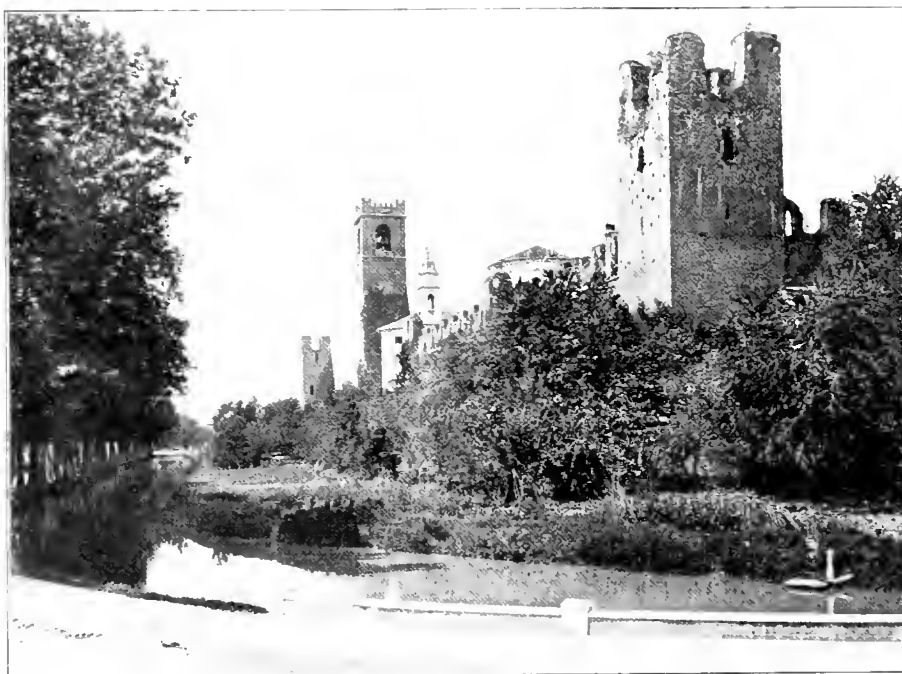
(Cathédrale de Castelfranco.)

vénitienne à cette époque. Enfin, de part et d'autre, au-dessus du pan de mur garni de velours sombre, sur lequel se détachent en clair les deux saints, un paysage tranquille étend, sous un ciel lumineux, ses gracieuses perspectives, jusqu'à la mer qui borne l'horizon. La tonalité générale, gaie et brillante, où dominent les verts et les rouges, est d'une harmonie très franche, et le fini de l'exécution montre à la fois une sûreté et une souplesse singulières. Sans doute, on découvre encore çà et là quelque inexpérience : la disproportion des figures, la gaucherie sommaire de ces arrangements, l'invraisemblance avec laquelle se présente le paysage, juché comme il l'est au-dessus de la portée du regard, sont flagrantes. Mais avec l'ardeur déjà contenue de la jeunesse, on sent ici une maturité précoce, et cette œuvre, peinte par Giorgione un peu avant 1504 — il n'avait plus que six ans à vivre — marque dans sa carrière un progrès décisif.

Désormais l'artiste est lui-même et son originalité se manifeste très nettement. Si dès ses premières productions on pouvait découvrir quelques velléités d'un sens personnel, elles n'y apparaissaient que timidement, à travers l'influence qu'exerçait sur lui Giovanni Bellini, son maître. Jusque-là, c'est à lui qu'il empruntait les paysages encore archaïques de ses fonds, encombrés de détails un peu incohérents, réunis comme au hasard et que Bellini avait lui-même copiés de Mantegna : fabriques et châteaux forts, rochers aux anfractuosités bizarres, terrains aux cassures régulières et nettement découpées, semés de quelques cailloux scrupuleusement imités. Dans *le Jugement de Salomon*, œuvre assez faible, mais dont la composition tout au moins est bien de Giorgione, et dans le *Moïse enfant*, des Uffizi, où perce mieux son originalité, ces détails, que lui suggère complaisamment son amour de la nature, semblent encore isolés entre eux, juxtaposés sans grande préoccupation de l'ensemble. Bien qu'ils n'offrent guère plus d'unité, et qu'on y sente aussi l'arrangement, l'*Apollon et Daphné*, du Séminaire de Venise, et l'*Orphée et Eurydice*, de la galerie de Bergame, — ce dernier ouvrage réunit même, à la façon des primitifs, deux épisodes successifs se rapportant au sujet, Eurydice mordue par le serpent et Orphée s'échappant des Enfers, — montrent plus de cohésion et d'harmonie dans le paysage.

Mais si ces diverses compositions attestent la sincérité croissante des études faites par le jeune artiste aux environs de sa ville natale, c'est dans

cette ville elle-même qu'il a trouvé le décor pittoresque d'une autre œuvre, un peu postérieure et que les critiques ont baptisée des titres les plus différents : *la Tempête*, *le Lansquenet et la Bohémienne*, *Adraste et Hypsipyle*, *la Famille de Giorgione*, etc. Peu de jours avant mon excursion à Castelfranco, j'avais eu l'occasion de voir ce tableau à Venise, dans la collection du prince Giovanelli, et je ne fus pas médiocrement surpris, au



CASTELFRANCO : L'ENCEINTE DE LA VILLE ET LE MUSONE.

cours de mes promenades, de reconnaître, en longeant l'enceinte du château, l'endroit même où le maître a placé l'épisode traité par lui. Une photographie prise sur les lieux, et que je mets ici-même en regard d'une reproduction du tableau, rendra cette identification évidente pour tous mes lecteurs. Ce sont bien, en effet, telles qu'elles existent encore, les tours et les murailles échelonnées sur les bords du Musone qu'on voit au fond de ce tableau. Seule, l'église qu'on y remarque n'occupe plus la même place ; mais l'église primitive ayant été incendiée et reconstruite sur l'autre rive du Musone, c'est une confirmation de plus de l'exactitude



GIORGIONE. — LA FAMILLE DE GIORGIONE

Venise. Palais Giovanelli.

complète de l'image tracée autrefois par le peintre. J'ai dit ailleurs[1] qu'à mon avis il n'y avait pas seulement là une vue de Castelfranco, mais que les trois personnages représentés étaient, suivant toute probabilité, *la Famille de Giorgione*, comme l'indique un des titres proposés pour le tableau. C'est bien ainsi d'ailleurs qu'en ont jugé les concitoyens du maître, en faisant donner à la statue de marbre élevée par leurs soins, dans un îlot de l'enceinte du château, une attitude et des traits pareils à ceux du tableau. La familiarité de la scène, jointe à la réalité du décor qui l'encadre, nous paraît, en effet, confirmer notre hypothèse, et démentir l'appellation très subtile d'*Adraste et Hypsipyle* empruntée au poème de la *Thébaïde*, de Stace, cette appellation ne se trouvant pas dans la liste assez nombreuse des œuvres de Giorgione, telle que nous la donne, en 1648, Ridolfi, dans ses *Maraviglie dell' arte della pittura*.

Cette divergence dans la désignation des tableaux du maître n'est pas, du reste, particulière à celui du prince Giovanelli ; elle existe également pour plusieurs autres de ses peintures, notamment pour les *Astronomes*, de la Galerie de Vienne, connus aussi sous le titre des *Philosophes*, des *Trois Sages*, d'*Enée, Evandre et Pallas*. Elle tient au caractère énigmatique des compositions de Giorgione et accuse une analogie de plus des ouvrages de l'élève avec ceux de Bellini son maître, dont les *Allégories* ont provoqué les interprétations les plus contradictoires. Nous trouvons en effet, même dans quelques-unes de ses *Sacre Conversazioni*, certains détails, peut-être de pure fantaisie, en tous cas devenus pour nous inexplicables, leur présence n'étant justifiée par aucune convenance avec de pareils sujets[2]. Mais tandis que Bellini juxtapose ainsi, comme au hasard, ces détails indifférents, auxquels il ne semble pas attacher lui-même une grande signification, Giorgione, par la maîtrise et l'autorité de son talent, donne aux rêves mêmes de son imagination une vraisemblance et une précision saisissantes. Son amour de la nature — qui, par une de ces influences en retour dont l'histoire de l'art nous offre plus d'une fois

1. *Les Maîtres du Paysage*, p. 18.

2. L'exemple le plus étrange de ces détails disparates, n'offrant pour nous aucun rapport appréciable avec le sujet, nous est fourni par une de ces *Sacre Conversazioni* (musée des *Uffizi*, n° 631), attribuée par Crowe et Cavalcaselle à Basaiti, par d'autres à Giorgione, et qui nous paraît, ainsi qu'à M. Bode, être certainement de Bellini. On y trouve, autour de la Vierge, des enfants qui secouent un arbuste chargé de fruits, saint Sébastien, d'autres saints, et, au second plan, deux cavernes contiguës pratiquées dans le roc, avec un ermite en prières et un centaure !



GIOVANNI BELLINI. — ALLÉGORIE RELIGIEUSE.

Florence. Musée des Offices.

l'exemple, gagnera peu à peu son maître, — constitue sa véritable originalité, par la poésie et la force qu'il a mises à ses interprétations. Ce sont les types qui l'entourent, c'est la campagne de l'admirable contrée où il est né, où toute sa vie il se plaisait à revenir, qui désormais l'inspireront : mais au lieu de se diriger vers la plaine qui s'étend uniforme et sans aucun accident au sud de Castelfranco, c'est vers le nord qu'il ira chercher le cadre et le décor de ses compositions. Les premiers contreforts de la montagne lui offrent, à l'envi, une végétation plus riche, des eaux plus abondantes, des terrains plus accidentés. Les beaux ombrages de cette région, ses coteaux, ses fabriques, ses vastes perspectives, se retrouvent en effet, avec leurs lignes pittoresques et leurs savoureuses colorations, dans les fonds de *l'Adoration des Bergers* (galerie de Vienne), et dans ceux de la *Vénus*, de Dresde.

Ce n'est pas seulement la beauté supérieure de la nature qui l'attirait vers le nord. A peu de distance de Castelfranco, en remontant le cours du Musone, il trouvait, établie dans le petit bourg d'Asolo, une femme alors célèbre par l'éclat de sa vie et la distinction de ses goûts, Catherine Cornaro, qui, fatiguée des ennuis du pouvoir, avait, après la mort de son mari, Jacques de Lusignan, transmis en 1482 ses droits sur l'île de Chypre à la République de Venise et s'était fixée dans cette ville. Avenante et très cultivée, l'ancienne reine de Chypre avait choisi Asolo pour sa résidence d'été et cherchait à y attirer les poètes et les artistes dont elle aimait la société. C'est pour elle, sans doute, que Lorenzo Lotto peignait en 1506 le beau tableau qui, encore aujourd'hui, décore l'église d'Asolo : *la Vierge entourée de saint Antoine et saint Basile*. Ce sont également les traits de Catherine Cornaro que porte la donataire d'un tableau du musée de Berlin (provenant de cette région), commandé par elle à Jacopo de Barbarj, et qui la représente entourée de saints, au milieu d'un paysage dont une vallée voisine, celle de l'Etsche, lui a fourni le motif. Enfin, c'est pour cette petite cour d'Asolo, et pour les fêtes littéraires dont elle était le théâtre, que Pietro Bembo, avant de devenir cardinal, composait ses *Dialogues sur l'amour, les Asolani*.

Catherine Cornaro était à ce moment âgée d'une cinquantaine d'années. Un superbe portrait de la collection Crespi, à Milan, peint vers 1605, et attribué par M. G. Gronau à Titien, mais plus justement, croyons-nous,



à Giorgione par M. Herbert Cook[1], nous la montre dans sa pleine maturité. En dépit de son obésité un peu débordante, elle a encore grand air, avec son sourire bienveillant, et cette forte carrure qui était considérée à cette époque comme un des traits caractéristiques de la beauté féminine, puisque nous le retrouvons dans de nombreux portraits, non seulement de Lorenzo Lotto et de Sébastien del Piombo, qui l'avaient, sans doute, emprunté à Giorgione, mais dans ceux de Palma, de Titien et de Raphael lui-même.

Sans parler de l'appui que Catherine Cornaro prêta à Giorgione dès ses débuts, celui-ci pouvait trouver à la petite cour d'Asolo des enseignements utiles près des lettrés et des artistes qui la fréquentaient. Sans nous laisser beaucoup de détails sur sa vie, ses biographes nous le représentent comme bien tourné, avenant, bon musicien. S'il n'était pas lui-même un virtuose, il est permis d'affirmer que, comme la plupart des maîtres vénitiens, il avait la passion de la musique. Le *Concert* du Palais Pitti suffirait à le prouver. Le sujet de cet admirable tableau est bien connu ; mais jamais, croyons-nous, l'enthousiasme de l'inspiration musicale n'a été rendu avec une éloquence aussi communicative. Le duo que jouaient ces deux religieux vient de finir, et les derniers accents résonnent encore. Un des exécutants, le violoniste, un bonhomme vénérable, s'approche de son ami et pose affectueusement la main sur son épaule ; celui-ci, jeune, mais pâle, émacié, les doigts nerveux placés sur le clavier d'un petit orgue, tourne à demi vers son compagnon sa tête ardente et ses yeux pleins de flamme, tout entier à l'émotion qu'il éprouve. M. Gronau, qui attribue cette œuvre à Titien, remarque avec raison que le troisième personnage, un joli adolescent coiffé d'un chapeau à plumes, est tout au moins inutile et absolument insignifiant. Sans lui, la scène, plus concentrée, serait complète et l'impression plus saisissante.

Ces sortes de portraits groupés, très expressifs, puisque non seulement ils indiquent la ressemblance des modèles, mais qu'ils nous les montrent agissant, absorbés par un sentiment commun où se manifeste pleinement leur vie intime, en somme de vrais tableaux de genre, étaient alors chose

1. Il est difficile, on le comprend, de se prononcer d'une manière certaine sur ces questions d'attribution, le talent des deux artistes offrant de nombreuses analogies, et Titien ayant d'ailleurs terminé quelques-unes des œuvres laissées inachevées par Giorgione.

tout à fait nouvelle, mais la courte carrière de Giorgione abonde en révélations qui ont profondément influé sur le développement de son art. Elles se résumeront ici pour nous dans cet autre *Concert* du Louvre, qui caractérise si complètement le génie du maître, création à la fois énigmatique et vivante, audacieuse et simple, très réelle et très fantaisiste, d'une poésie



GIORGIONE. — CONCERT CHAMPÊTRE.
Musée du Louvre.

et d'une originalité charmantes. Parvenu à sa maturité précoce, que sa fin devait suivre de si près, l'artiste a dit là excellemment tout ce qu'il voulait dire. Toutes les beautés de la nature apparaissent pour la première fois réunies dans cette œuvre exquise où, à côté de ce berger grossièrement mis, à la tignasse rebelle, et de cette lourde paysanne aux formes épaisses, qui souffle dans une flûte champêtre, Giorgione a placé, assis sur le gazon, ce citadin au riche costume, pinçant avec délicatesse sa mandoline, et, près

LES FIGURINES DE TERRE CUITE

DU MUSÉE DE CONSTANTINOPLE[1]



Fig. 1. — Éros volant.
Terre cuite de Priène.

En réalité, un coroplaste du IIIe ou du IIe siècle, simple ouvrier d'art, devait éprouver quelque gêne devant les modèles du Ve siècle. Il est mal préparé à en comprendre la beauté grave et l'austère noblesse. Il se sent plus à l'aise devant la beauté plus humaine et plus familière des œuvres du IVe, et il s'inspire librement de ce copieux répertoire de déesses aimables et de dieux souriants. Praxitèle et les œuvres praxitéliennes furent la source principale où ils puisèrent sans se lasser.

Partagées entre les musées de Constantinople et de Berlin, les terres cuites de Priène sont restées ignorées, je crois, de beaucoup d'archéologues français et elles ne le méritaient pas. A tous égards, sauf pour la quantité, elles l'emportent sur celles de Myrina. Destinées surtout à la décoration des habitations privées, elles se distinguent par une élégance de formes, une beauté d'exécution, une richesse de polychromie qu'on chercherait vainement dans le plus grand nombre des figurines de la nécropole. Les

1. Second et dernier article. Voir la *Revue*, t. XXI, p. 257.

sujets restent d'ailleurs les mêmes dans les deux fabriques, mais, à Priène, ils portent la marque d'un esprit un peu différent : ils sont peut-être moins variés, moins spirituellement traités ; les sujets de la vie familière y tiennent moins de place ; mais le sentiment plastique y est très supérieur et témoigne de l'influence encore proche des grands modèles et des grands maîtres. On peut même se demander quelquefois si telle de ces statuettes n'est pas le surmoulage d'un petit bronze : les traces de dorure qu'on observe encore sur plusieurs d'entre elles semblent, en tout cas, indiquer une imitation voulue des bronzes dorés dont les anciens aimaient à décorer leurs maisons et que les plus pauvres remplaçaient par ces simulacres économiques.



FIG. 2. — APHRODITE.
Terres cuites de Priène.

A Venere principium. L'immortelle dévoile généreusement à Priène le divin spectacle de sa beauté : tantôt, sortant de l'onde, elle tord les boucles humides de ses cheveux, telle qu'elle apparaissait sur le tableau d'Apelle ; tantôt, plus humaine, elle fixe le ceste sous sa poitrine ou détache sa sandale dans un joli geste où se révèlent les courbes harmonieuses de son corps (fig. 2). A côté d'elle, Éros, sous les traits d'un éphèbe, prend son vol, d'un mouvement hardi et souple, qui fait valoir la sveltesse presque féminine de ses formes (fig. 1). Le Panthéon des coroplastes s'ouvre peu

aux divinités graves : elles ne sont guère représentées ici que par quelques figurines mutilées de Cybèle et d'Artémis. Par contre, Héraclès y est accueilli avec faveur, soit sous la forme que lui a donnée Lysippe, soit sous



FIG. 3. — MASQUE DE DIONYSOS. MASQUE COMIQUE.
Terres cuites de Priène.

l'aspect jovial qu'il prend volontiers dans le drame satyrique. Nous avons déjà donné la reproduction d'un bel Hermès de style archaïsant ; nous donnons ici un admirable masque de Dionysos qui devait être, comme plusieurs masques comiques trouvés dans les maisons, destiné à la décoration murale (fig. 3). Voici, d'autre part, deux terres cuites qui comptent parmi les plus curieuses découvertes de ces fouilles (fig. 4) : elles sont, avec

quelques exemplaires cédés au musée de Berlin, les seuls représentants connus de ce type : une tête énorme, autour de laquelle les cheveux forment un épais bourrelet, est posée sur deux jambes jointes ; les traits sont lourds et mollement indiqués ; le menton, très développé, se continue par une transition insensible dans le *mons Veneris* — plus nettement accusé sur les figurines de Berlin. On hésite sur la question de savoir si la statuette comprend seulement une tête et des jambes, ou si c'est le ventre lui-même qui est modelé en forme de tête ; à voir la manière dont la tête est rattachée aux jambes, cette seconde hypothèse paraîtrait la plus vraisemblable. On n'hésite pas moins quand il s'agit de donner un nom à ces paradoxales figures, et celui de Baubô — l'indécente déesse qui, par ses gestes obscènes, sut, la première, faire rire Déméter encore inconsolée de la perte de sa fille — proposé par les archéologues allemands, ne va pas sans objections.



Fig. 4. — Baubô (?).
Terres cuites de Priène.

Il n'est pas moins malaisé de définir l'identité de quelques figurines qui portent un costume où les éléments grecs paraissent mêlés d'éléments étrangers. Les unes sont des jeunes filles vêtues d'une tunique qui tombe à mi-jambes et d'une écharpe longue et étroite, posée sur les épaules et nouée sur la poitrine à la façon des statues d'Isis ; les autres sont d'aspect matronal, et, drapées à la grecque dans le chiton et l'himation ; elles portent autour du cou plusieurs colliers et, sur la tête, un diadème à aigrettes dont la richesse semble empruntée à quelque divinité orientale.

Il existe à Priène un temple des dieux étrangers, et il n'est pas impossible de voir dans ces statuettes l'imitation plus ou moins fidèle d'une statue de ce culte.

Les motifs empruntés à la vie courante ne sont guère représentés ici que par quelques figurines de femmes drapées et d'éphèbes, souvent trop mutilées pour qu'il vaille la peine de les replacer sous les yeux du lecteur. Il nous reste cependant une nombreuse collection de petites têtes isolées, têtes de femmes ou de déesses, d'éphèbes ou d'enfants, qui comptent parmi les pièces les plus parfaites qu'ait modelées un coroplaste ancien. D'ailleurs, si les modeleurs de Priène s'inspirent peu des scènes familières et de la vie domestique, ils paraissent avoir traité, plus volontiers que leurs confrères de Myrina, les sujets purement grotesques. Nous n'en pouvons plus juger que par quelques fragments, mais telle figurine d'esclave, avec son corps décharné, son crâne chauve au visage glabre et ravagé, aux grandes oreilles décollées, n'est pas loin d'être un chef-d'œuvre d'observation caricaturale (fig. 5).



FIG. 5. — ESCLAVE.
Terre cuite de Priène.

Je ne sais si de toutes les terres cuites sorties de ces fouilles, les plus remarquables ne sont pas une série de protomes de taureaux, péniblement reconstituées avec de nombreux fragments, incomplètes, mutilées, dignes cependant d'être comparées aux œuvres des plus célèbres animaliers. La bête, parée comme pour le sacrifice, de bandelettes et de guirlandes, est représentée fonçant, dans un mouvement plein de fougue et de vie (fig. 6). La section très nette qui la coupe à mi-corps, les petits trous percés près du bord, l'absence de base montrent qu'elle était destinée à être fixée au mur qu'elle ornait d'une manière originale et très décorative. L'intérieur d'une

maison de Priène, avec ses parois peintes de couleurs claires, rehaussées de stucs, animées par ces figures vivantes et par des masques du genre de ceux dont nous avons parlé plus haut, devait offrir un aspect très agréable, sans rapport sans doute avec celui d'une maison moderne, très différent encore de la décoration un peu tapageuse des villas pompéiennes, mais très éloigné aussi de cette froideur un peu repoussante qu'on a longtemps et sans raisons suffisantes attribuée à la maison grecque. Ce qui nous intéresse ici, c'est de constater, au IIIe siècle avant notre ère, la part qu'y prend le coroplaste. Si elle paraît plus grande à Priène, cela tient sans doute à la nature — et un peu au hasard des fouilles, mais cela tient aussi à l'habileté des artistes de cette ville, qui, parmi tous ceux de l'Asie Mineure, se placent aujourd'hui au premier rang par la pureté et la noblesse, encore toute classiques, de leur style.



Fig. 6. — Taureau fonçant.
Fragment de terre cuite trouvé à Priène.

L'abondance et la facilité, une ingéniosité étonnante à trouver des motifs nouveaux, une verve inépuisable, un esprit d'observation toujours en éveil, ne peuvent faire oublier ce qui saute aux yeux d'abord quand on passe des vitrines de Priène à celles de Myrina : c'est que les artisans de cette petite ville furent, dans l'ensemble, d'assez pauvres artistes et que, sauf exceptions, les produits de leurs ateliers ne dépassent pas la médiocrité. Je ne veux m'arrêter ici qu'à ces exceptions. Les archéologues français qui, de 1881 à 1883, explorèrent la nécropole, MM. Pottier et Salomon Reinach, l'ont fait connaître

à tous les amateurs d'antiquités. Les figurines des collections impériales proviennent en partie de leurs fouilles, en partie de recherches entreprises par la direction du Musée. Mieux que celles d'Athènes, qui sont une sélection de pièces de choix, faites avant l'époque des fouilles par un Hellène de Smyrne, feu Misthos, elles peuvent donner une juste idée d'ensemble de cette fabrique ; mieux peut-être que celles du Louvre, ayant eu la bonne fortune de n'être pas restaurées par un grand sculpteur, elles nous permettent d'apprécier leur valeur vraie.



Fig. 7. — Aphrodite Anadyomène.
Terre cuite de Myrina

Nous retrouvons ici la troupe court vêtue des Aphrodites issues d'Apelle et de Praxitèle, en particulier une Anadyomène de grandes dimensions (fig. 7) et d'un assez bon style — malgré des négligences choquantes dans le modelé des bras, — et la Cnidienne dans une série de répliques médiocres. Le sujet est pour plaire à des imaginations alexandrines. Praxitèle avait su, par un miracle de génie, en écarter toute idée grivoise, mais ces idées restaient toutes proches. La déesse est prise au moment où, prête à se baigner, elle laisse tomber son dernier voile. Est-ce une déesse ou une mortelle divinement belle ? On peut hésiter encore. Mais la voici assise, nue, sur un rocher : d'une main, elle polit à la pierre ponce les ongles de ses pieds délicats ; de l'autre, elle tient l'extrémité de l'écharpe avec laquelle

elle va s'essuyer; ce n'est plus qu'une jolie femme, indiscrètement surprise aux petits mystères de sa toilette, et s'il nous plaît de la saluer encore d'un nom divin, c'est surtout pour excuser la légèreté de sa tenue (fig. 8). La distance est grande de cette figurine, non pas impudique, mais indifférente à la pudeur, à l'Aphrodite à la pomme[1], si réservée dans son attitude, si hésitante à laisser entrevoir sa beauté. Cette distance, les coroplastes de Myrina la franchissent avec une incroyable facilité; à dire vrai, ils ne sont à leur aise qu'après l'avoir franchie. A cet égard, la série des Victoires, qui furent parmi leurs motifs préférés, est intéressante à étudier (fig. 9). Ils ont reproduit un type presque archaïque, une déesse aux traits sévères, drapée dans un manteau rigide qui découvre seulement la partie droite de la poitrine; ce timide décolletage et les hautes ailes dressées dénoncent seules l'imitation d'artisans trop prisonniers de leurs habitudes et trop asservis à certains modèles pour s'en affranchir complètement. Aussi bien ils n'attachent pas à l'idée de la Victoire l'image d'un type déterminé : c'est tantôt une femme aux formes matronales, tantôt une vierge frêle qui tient dans sa main la couronne triomphale; et d'autre part ils avaient trop le goût des figures en plein vol pour renoncer à montrer la déesse sous cet aspect. Le type existe dans la grande sculpture, et telles de ces statuettes rappellent, par leur draperie creusée de grands plis profonds, les Nikés d'Épidaure et certaines Niobides; il va s'adoucir encore, s'humaniser, se familiariser : la voici vêtue d'une tunique transparente que le mouvement du vol a dégrafée sur l'épaule droite et qui découvre tout un côté du corps; l'étoffe, près du bord, forme comme une cascade de menus plis étagés qui ressemblent à un tuyautage au petit fer. Victoire ou ballerine à qui la fantaisie d'un modeleur a donné des ailes? Querelle insoluble et sans grand intérêt, puisque ce n'est qu'une querelle de mots. L'artiste ne



FIG. 8.
APHRODITE A SA TOILETTE.
Terre cuite de Myrina.

1. Reproduite dans le dernier numéro de la *Revue*, t. XXI, p. 262.



TROIS FIGURINES DE FEMMES

Terres cuites de Myrina. — Musée de Constantinople.

distingue plus guère. Aux époques primitives, pareille confusion se produit pour certaines œuvres : les hommes étaient faits pareils aux dieux ; au IIe siècle, ce sont les dieux qui sont devenus semblables aux hommes.

On s'en rend bien compte en comparant les Éros et les enfants groupés dans une même vitrine. Les mêmes moules ont parfois servi pour les uns et pour les autres : toute la divinité de l'Amour s'est réfugiée dans



Fig. 9. — Victoires.
Terres cuites de Myrina.

ses ailes. Dans le grand nombre des figurines de femmes drapées et privées d'attributs, plus d'une sans doute représente une divinité, mais les moyens nous manquent de la distinguer. A vrai dire, au premier coup d'œil, elles se ressemblent toutes, et il faut une observation attentive pour voir qu'il n'en est pas deux — exception faite des répliques d'un même creux — qui soient identiques. Je ne parle pas même ici de cette diversité purement artificielle que le modeleur obtient sans peine en modifiant la pose de la tête ou le geste des bras. Il faut avoir étudié dans le détail quelques

centaines de pièces, pour juger du nombre d'effets que les sculpteurs grecs ont su tirer des simples éléments du costume féminin. L'ampleur du manteau se prête à une infinité de combinaisons : tantôt il est relevé sur la tête ou posé sur les épaules : il dégage le buste, ou, rejeté sur le dos, il laisse transparaître sous la tunique les formes du corps : il peut être lâche et d'étoffe épaisse, léger et ajusté étroitement : et il suffit d'un geste, — d'une main qui tire à elle ou relève un pan de la draperie, qui se pose sur la poitrine ou sur la hanche, d'un bras qui s'accoude, d'une jambe avancée, d'un déhanchement plus marqué, pour en varier l'aspect et renouveler tous les jeux de la draperie. C'est dans ces inventions de détail, dans ces variations si savamment modulées d'un même thème, que se retrouvent toute l'originalité de ces artistes et leur sentiment infaillible de la mesure. Le problème en lui-même n'est pas aisé, et il est des plus dangereux : qu'on se rappelle la place encombrante de la draperie dans l'art de la fin du XVIe et du XVIIe siècle. Avec un tact exquis, les Grecs ont su comprendre qu'elle ne doit jamais être qu'un accessoire et qu'elle n'est jamais plus belle que lorsque toute sa beauté sert à mettre en valeur les lignes du corps qu'elle recouvre.



FIG. 10. — JEUNE FILLE.
Terre cuite de Myrina.

Je reproduis ici trois figurines de femmes, de dimensions colossales, qui, sans être exemptes de quelque lourdeur asiatique, peuvent compter pour de bons spécimens des ateliers myrinéens et sont, en tout cas, de vrais chefs-d'œuvre d'habileté technique (pl., p. 345). Il n'est pas sans

intérêt de leur comparer trois petites statuettes du Musée, qui sont une copie, fidèle jusqu'au plagiat, de types tanagréens : rien n'y manque, jusqu'à la petite plinthe caractéristique des produits béotiens.

Je crains d'avoir été un peu sévère, au début, pour les coroplastes de Myrina. Il est vrai que le plus souvent leurs produits ne sont guère que du travail à la grosse, du *Dutzendwerk*, comme disent les Allemands, mais on a pu voir qu'ils étaient capables aussi de travaux supérieurs. Si j'ai été injuste, je leur fais amende honorable en donnant deux figurines qui, malgré leurs mutilations, sont parmi les plus belles qui soient sorties de cette fabrique.



Fig. 11. — Aphrodite (?).
Terre cuite de Myrina.

L'une est une jeune fille : drapée dans un grand manteau qui laisse deviner toute la grâce vigoureuse d'un corps irréprochable, les jambes croisées, la main gauche derrière le dos, elle se présente de profil, le buste incliné en avant, le bras droit tendu, offrant sans doute quelque friandise à un enfant ou à un animal familier (fig. 10). Regardez-la de près : ce mouvement si rythmé est fait de lignes qui se contrarient, cette harmonie réside dans un équilibre de contrastes si savamment répartis, que l'œil ne les saisit plus que par l'effort d'une attention volontaire : ce n'est pas seulement une petite chose charmante, c'est une délicate merveille où le sens voluptueux de la beauté féminine s'unit, dans une perfection absolue, à un art très raffiné et très conscient. L'autre est une femme, sans doute

une Aphrodite (fig. 11) : assise sur un rocher, elle est vêtue d'une ample draperie qui dégage l'épanouissement d'une gorge admirable et qui, étroitement serrée sur le buste, se développe sur les jambes en larges plis brisés. Il est peu de terres cuites qui, par la beauté du modelé et la largeur de l'exécution, se rapprochent aussi près des œuvres de la grande sculpture.

Si, à Priène et à Myrina, l'influence de Praxitèle et de son école a dominé presque sans rivale, à Smyrne celle de Scopas et de Lysippe passe au premier plan. Nous constatons le fait sans en pouvoir expliquer les causes. Au reste, nous sommes assez mal informés sur cette fabrique, dont il n'existe guère de pièces intactes, mais qui semble avoir été supérieure à celle de Myrina et l'égale au moins de celle de Priène. Notre collection présente, dans l'état fragmentaire où nous sont parvenus les produits de cette provenance, les types principaux qui paraissent avoir été traités de préférence dans les ateliers smyrniotes : Zeus, Héraclès, Dionysos et personnages du cycle dionysiaque, Ménades, Satyres, Silènes ; éphèbes au type athlétique ; grotesques et caricatures qui semblent avoir été l'une de leurs spécialités. Ces figurines se distinguent par certains caractères techniques, sur lesquels il n'y a pas lieu d'insister ici, car, plus encore que ces caractères matériels, plus même que la perfection des moules, ce qui en paraît faire l'originalité et le prix, c'est le travail de retouche exécuté à l'ébauchoir avec une sûreté et une maîtrise qui leur enlève toute apparence d'exécution mécanique et donne à certaines d'entre elles l'aspect vivant et précieux d'une maquette de sculpteur. Le souple talent de ces artistes se montre d'autre part dans les statuettes comiques qui sont, en général, traitées avec une verve et un *brio* extraordinaires. Parmi les figurines de provenance inconnue, il en est une, qui faisait partie de la collection de M. de Radowitz et dont on peut sans scrupules faire honneur aux ateliers de Smyrne (fig. 12). C'est, si je ne me trompe, une des pièces les plus belles, un des joyaux des collections impériales. Le type de la tête se rapproche beaucoup de celui d'une tête de Dionysos en terre cuite trouvée à Smyrne et conservée au Musée, qui elle-même n'est pas sans analogies avec le célèbre Dionysos de Leyde ; encore la tête est-elle la partie la moins poussée de la statuette ; le corps est un « morceau » de maître ;

c'est une jouissance que de tenir entre ses mains ce minuscule chef-d'œuvre et de faire jouer la lumière sur toutes les inflexions d'un modelé à la fois ferme et souple, enveloppé et précis. Je croirais très volontiers ici au surmoulage d'un petit bronze, d'autant que la surface a gardé des traces de dorure ; la matière — une terre très dure et très fine, fortement cuite — contribuait elle-même à achever l'illusion.



Fig. 12. — Dionysos.
Terre cuite de Smyrne.

On se rappelle encore l'intérêt passionné que les statuettes de terre cuite provoquèrent, lorsque, pour la première fois, elles apparurent en grand nombre sur le marché — il y a bien près de quarante ans. Ce fut l'âge d'or des fouilleurs clandestins et des collectionneurs avisés. Cependant, une littérature considérable se formait, où les Français avaient la meilleure part. On élucidait les questions d'interprétation, de destination, de technique ; on cherchait à déterminer les principales fabriques ; on étudiait les rapports de ces figurines avec les œuvres de la sculpture en marbre ; on se flattait qu'elles pourraient, dans une certaine mesure, nous aider à restituer les grandes œuvres disparues. On s'aperçut un jour de ce que ces espérances avaient d'excessif, et il en résulta, si je ne me trompe, même chez les archéologues, une sorte de désaffection à l'égard de ces frêles personnes à qui l'on avait d'abord témoigné tant d'amour.

Il y a là quelque injustice, comme il y en eut dans l'excès des premières années. On peut apprendre beaucoup de choses à regarder de près une

collection de terres cuites. Nos universités provinciales, qui n'ont pas toujours les moyens de réunir une collection de moulages trouveraient leur compte à rechercher ces petits monuments, dont un choix judicieux peut, à frais minimes et dans le local restreint d'un « séminaire » d'étudiants, fournir une série singulièrement instructive des différentes périodes de la sculpture hellénique. Je crois, pour ma part, qu'une collection de terres cuites permet de suivre aisément, et presque avec la même précision que les grands marbres, le progrès et les transformations de l'art grec depuis ses essais les plus naïfs jusqu'à ses produits les plus raffinés : elle peut donner, de la variété et de la liberté de cet art, une image plus directe et plus accessible que les œuvres gréco-romaines — et moins grecques que romaines — amoncelées dans les musées d'Europe ; surtout elle devient précieuse, quand il faut définir le sens exact de ces mots *variété* et *liberté*, appliqués à une époque qui eut de l'originalité en art une idée si différente de la nôtre. C'est une opinion répandue encore de nos jours que tous les antiques se ressemblent, et si une telle opinion ne se peut expliquer que par une observation très superficielle et une connaissance très incomplète de l'objet où elle s'applique, il reste vrai qu'il y eut dans l'art antique un double courant, l'un novateur et l'autre traditionaliste, une recherche constante de formes nouvelles et un attachement très fort aux anciennes. Cette double tendance n'est nulle part plus manifeste et plus facile à discerner que dans les figurines de terre cuite. Ce ne sont pas des créations originales et ce ne sont pas de simples copies : elles sont aux grandes œuvres ce qu'un reflet est à une lumière ; elles en sont comme une traduction à l'usage du peuple, et, par suite, elles représentent ce qu'il a le plus aimé et le mieux compris. Humbles et sorties de mains ouvrières, destinées à une clientèle de petites gens, elles nous révèlent, dans une matière vile et sous une forme simplifiée, quelques-uns des caractères les plus permanents et les plus généraux de l'art hellénique.

GUSTAVE MENDEL

LES PORTRAITS DES MADRUZZI

PAR TITIEN ET G.-B. MORONI



'EXODE, vers le Nouveau-Monde, des chefs-d'œuvre de l'art dus au génie de la vieille Europe s'accélère de jour en jour. La crise sociale et financière où se débattent toutes les nations du continent occidental, et dont nul ne saurait prévoir ni la portée ni la durée, n'est pas faite, assurément, pour immobiliser, chez les propriétaires ruinés ou inquiets, des objets fragiles d'un si grand prix et de plus en plus exposés à toutes sortes de périls. Combien il serait désirable que les collections publiques pussent recueillir, pour la joie et l'instruction communes, toutes ces précieuses reliques du passé! Mais quel est le musée municipal, national, royal, impérial, assez largement doté pour disputer constamment ces nobles proies, soit à la passion toute neuve, et, partant, magnifiquement prodigue, soit à l'esprit conquérant des milliardaires d'Amérique? Force nous est donc de pleurer en silence, lorsque nous apprenons l'évasion clandestine ou le rapt audacieux de quelque peinture ou statue, admirée et vénérée jusqu'alors en son pays natal. Bienheureux sommes-nous encore, lorsqu'il nous est permis de leur adresser un dernier adieu, à leur passage à Paris, où les transfuges d'Italie et d'Espagne font quelquefois halte avant de prendre, sur l'Océan, la route d'un éternel exil. Ces jours derniers, j'éprouvais une tristesse et une consolation de ce genre, en revoyant, pour quelques instants, trois magnifiques toiles, dont j'avais rêvé, bien longtemps, l'entrée au musée du Louvre.

Avant que j'eusse l'honneur périlleux de lui succéder, en 1888, dans la conservation des peintures, mon aimable et savant maître, le vicomte Both de Tauzia, m'en avait bien souvent parlé : « Allez à Trente, me répétait-il, dès que vous pourrez : vous y verrez, chez le baron Valentino Salvadori, trois portraits en pied, attribués à Titien. Un seul est de ce maître, les deux autres sont de Moroni. Tous les trois sont dignes de figurer chez nous, sur la cimaise, dans le Salon Carré ou la Grande galerie. Ne les perdons point de vue ! » M. de Tauzia mourut sans avoir pu réaliser son rêve. Je suis resté dix-huit ans dans les mêmes fonctions, sans être plus heureux que lui. Le palais Salvadori nous avait été fort gracieusement ouvert. Nous avions pu admirer ces trois magnifiques souvenirs de famille, rangés côte à côte sur les murs d'un modeste cabinet, dans un entourage un peu mêlé de tableaux anciens. Mais chaque fois que, par correspondance ou intermédiaire, nous tâtions le terrain en vue d'un achat, nous nous heurtions à un *non possumus* extrêmement courtois, autant que péremptoire, fondé sur les raisons les plus respectables. Il y a trois ans seulement, ayant appris que, par suite d'un décès et de partages à faire, nos ouvertures auraient chance d'être mieux accueillies, j'entamai de nouvelles négociations. L'assemblée des conservateurs et le conseil des musées, successivement consultés par le directeur des musées, émirent un avis favorable. Un des membres les plus influents du conseil fut même délégué et chargé de terminer, sur place, une affaire pour laquelle on exigeait promptitude et discrétion. Que se passa-t-il à Trente ? Nous l'ignorons. Notre ambassadeur fut arrêté en route, à quelques heures du but, à Vérone, par une dépêche l'informant que les dispositions de la famille avaient changé et l'engageant à ne pas faire un voyage inutile. Hélas ! nous n'étions pas des Américains ! Nous passions peut-être pour n'avoir pas en poche les arguments irrésistibles que possèdent ces diables d'amateurs d'outre-mer ! Toujours est-il que le *Cardinal Cristoforo Madruzzo*, par Titien, et ses deux neveux, *Gian Federigo* et *Lodovico Madruzzo*, par Moroni, ont abandonné la terre des ancêtres pour émigrer au pays des dollars, entraînant avec eux un *Saint Jérôme* du même Moroni.

L'œuvre capitale, *le Cardinal Prince-Évêque de Trente*, par Titien, possède un état civil remarquable. Ses titres d'authenticité sont même si nombreux que, s'accordant tous sur le nom de l'auteur, ils finissent par se



contredire étrangement au sujet de la date. Nous restons, sur ce point, dans une incertitude navrante, au milieu d'une mêlée confuse de documents batailleurs. « L'an 1541, dit Vasari, Titien fit le portrait d'abord de D. Diego de Mendoza, ambassadeur de Charles-Quint à Venise, tout entier, en pied. Ce fut une très belle figure[1]. Dès lors, Titien commença de faire ce qui est devenu à la mode, c'est-à-dire des portraits en pied. C'est de cette façon qu'il peignit celui du cardinal de Trente, alors jeune. » Quoi de plus précis ? Comme nous savons que Vasari séjourna alors treize mois à Venise, de juin 1541 au 16 août 1542, nul doute, semble-t-il, qu'il ait, cette fois, parlé *de visu* et non d'après quelque ouï-dire ou commérage.

Et, de plus, cette affirmation se trouve corroborée deux fois, d'abord par un certificat authentique de la présence à Venise de Federigo, ensuite par une lettre d'un correspondant des Madruzzi à Venise. Notre ambassadeur de France, Guillaume Pellicier, écrit, le 12 janvier 1542, au roi François Ier : « Sire, l'Évesque de Trente, avecques ung grand train à la mode des Évesques d'Allemaigne, qui tranchent fort des princes, est arrivé icy, mandé par le roy Ferdinando, pour se plaindre de sa part à ces Seigneurs de ladicte prinse de Marran par ses subjects. » Le 10 mars suivant, Pellicier écrit encore au roi : « L'Évesque de Trente doibt partyr de brief pour s'en aller faire le rapport de la responce qu'il a eue de son ambassade[2] ». Le 10 juillet suivant, on écrit à Trente : « Le même peintre célèbre a si bien fini le portrait de notre Cristoforo qu'on le presse de vous l'envoyer promptement. »

Titien était alors en pleine gloire et pleine activité. Le grand et rapide succès du portrait de Mendoza lui avait bientôt valu un grand nombre de commandes ou sollicitations par des personnages officiels. L'artiste, très soigneux, comme on sait, des faveurs princières et soucieux d'assurer des protecteurs influents à ses fils, courait souvent lui-même au-devant de ces invites. L'empereur, à son passage à Milan, l'avait fort bien accueilli, en lui assignant une rente annuelle de 100 ducats (qu'on paya, d'ailleurs, fort irrégulièrement) sur le trésor de cette ville. Il venait de livrer l'*Allocution militaire du marquis del Vasto* (musée du Prado, à

1. C'est, croit-on, le portrait de seigneur en pied, sur une terrasse, près d'une balustrade à bas-relief, conservé à Florence (galerie Pitti, n° 265), mais le nom est contesté.

2. *Correspondance politique de Guillaume Pellicier, ambassadeur de France à Venise (1540-1542)*, publiée par G. Tausserat. Paris, F. Alcan, 1899, p. 536 et s.

Madrid). Durant l'hiver de 1542, on vit, dans son atelier laborieux, à côté de *la Descente du Saint-Esprit*, destinée à l'église Santa Maria della Salute, un grand nombre de portraits commencés, entre autres ceux de la défunte reine de Chypre, *Catarina Cornaro*, de *Ranuccio Farnèse*, de la délicieuse petite *Roberta Strozzi* (musée de Berlin). N'est-il pas vraisemblable que, durant un mois de séjour, Federigo Madruzzo ait été conduit, comme tous les étrangers de marque, à Biri Grande, et qu'il ait demandé ou offert quelques heures de pose à l'artiste célèbre ?

Deux découvertes successives de documents inattendus nous obligent, néanmoins, à garder quelque réserve. La première, en 1854, fut celle d'une lettre du comte Giacomo della Torre à Cristoforo lui-même, en date du 6 janvier 1548, lui recommandant Titien (bibliothèque communale de Trente). La seconde, toute récente, de ces jours derniers, est celle, faite sur la toile même, après nettoyage, sous la couche des vieux vernis, d'une signature et date, à droite, en haut, en lettres capitales, et de la même date, répétée en caractères d'écriture courante parmi les ornements d'une petite horloge posée sur une table devant le prélat. Cette fois, ce n'est plus 1548, mais c'est 1552, et trente-neuf ans d'âge pour le personnage, né, en effet, en 1512 :

ANNO MDLII
AETATIS SVAE XXXVIIII
TITIANVS FECIT

Qui trompe-t-on ici ? Déjà, dans une excellente étude, M. Lodovico Oberziner ne s'était pas montré convaincu par la lettre du comte della Torre[1]. Un ami du cardinal, sachant que Titien ne pourrait manquer de le retrouver à Augsbourg, où Charles-Quint les appelait l'un et l'autre, n'a-t-il pu donner, pour lui, au peintre un mot de recommandation amicale, sans que ce fût un billet d'introduction et de première présentation ? Malheureusement, ni Milanesi, ni Cavalcaselle, qui s'étaient empressés, dès 1854, d'accepter la date de 1548, ni même M. Oberziner, qui la repousse et s'en tient à celle de Vasari, ne nous donnent le texte de

1. Lodovico Oberziner, *Il Ritratto di Cristoforo Madruzzo di Tiziano*, Trente, 1899, Scotoni e Pitti. Savante et consciencieuse étude, où se trouvent réunis tous les documents antérieurs sur le tableau et son histoire.

cette lettre, dont les termes suffiraient peut-être à nous éclairer[1]. Mais voici que l'apparition de la troisième date, celle de 1542, vient embrouiller à nouveau la question. Qu'on nous permette donc de la résoudre par l'examen de la toile elle-même et par la recherche des probabilités dans les circonstances de son exécution.

Ce qui est certain, d'abord, c'est que l'œuvre est superbe, d'une harmonie grave et reposée, d'une tenue ferme et virile, d'une expression intense et discrète, d'une aisance et d'une sûreté de facture admirables dans les détails comme dans l'ensemble. Le prélat, de grandeur naturelle, semble s'avancer vers sa droite, et soulever de la main une grande tenture rouge dans son cabinet de travail. Sous la tenture se dresse, à notre gauche, une petite table, couverte d'un tapis vert, avec des papiers déployés et une petite horloge carrée en bronze doré. L'horloge et le tapis sont encore conservés au palais Salvadori. Federigo regarde le spectateur, le corps un peu tourné, la tête presque de face. Il tient un feuillet de papier blanc dans sa main gauche pendante. Pour coiffure, la simple barrette noire des ecclésiastiques; pour vêtements, une soutane de soie noire, serrée à la taille par une cordelière à laquelle pend une escarcelle et, par dessus, une pelisse de même étoffe et même couleur, bordée de fourrure et tombant, à grands plis, jusqu'aux pieds chaussés de larges feutres noirs. C'est ce modeste habillement d'intérieur qui excite l'étonnement de M. Oberziner. Federigo était cardinal depuis 1544. Comment, en 1548, ne se serait-il pas fait peindre en costume de cardinal? « Mais, pourrait-on répondre, comment, dès 1542, prince-évêque de Trente, ambassadeur près de la République Sérénissime, ne se serait-il pas fait

1. Grâce à l'obligeance de M. Oberziner, bibliothécaire de la ville de Trente, nous recevons, au dernier moment, copie de cette lettre curieuse, que nous croyons devoir publier intégralement, mais qui n'infirme point, je crois, nos conclusions :

« Ill^me et Rev^me Monseigneur, Ayant appris que Votre Seigneurie Illustrissime était déjà partie de Rome et retournée à la cour de Sa Majesté, j'ai voulu, par l'occasion du porteur de la présente, Messer Titiano, peintre et le premier homme de la Chrétienté, vous supplier de tenir pour recommandé ledit Messer Titiano. En tout ce qu'il lui sera possible de lui être favorable, utile et agréable, qu'Elle veuille bien faire comme pour ma propre personne, et Elle me fera un très grand plaisir. Ledit Messer Titiano s'en va là appelé par Sa Majesté pour faire quelque ouvrage. Il ne me reste qu'à me recommander aux bonnes grâces de V. S. Illustrissime, en la priant de vouloir bien user de moi en toutes occasions comme de son humble serviteur.

» De Ceneda, le VI janvier du XLVIII.

» De V^re Seigneurie Ill^me et Rev^me
Serviteur HYERONIMUS DELLA TORRE. »

peindre à Venise en costume épiscopal, lui si somptueux en public et si soucieux du décorum, au dire de son collègue français Pellicier ? »

Puisque le champ des suppositions reste ouvert, qu'on nous permette de nous y lancer. Titien, surchargé de travail, toujours mécontent de lui-même, insatiable de perfection, achevait, nous le savons, très lentement ses toiles, il ne les livrait même, le plus souvent, que contraint et forcé, à cœur défendant, avec mille retards. Que Madruzzo ait posé en 1542 devant lui, on n'en peut guère douter. Qu'il ait pu poser souvent, poser longtemps pour les vêtements, parmi des accessoires, comme il dut faire pour la tête et les mains, que le travail ait été poussé dare-dare et achevé d'un trait, c'est une toute autre affaire : c'est peu probable. Rien de plus contraire aux habitudes de l'artiste et de son temps. La présence des objets familiers à Federigo, son horloge, son tapis, n'indique-t-elle pas soit que la toile fut achevée dans son intérieur, soit que le peintre avait sous les yeux, en réalité ou sur esquisses, le mobilier de cet intérieur ? A quelle époque la toile fut-elle achevée ? A quelle époque fut-elle expédiée à Trente ? Avec les atermoiements coutumiers de Titien, on peut croire qu'elle ne l'était pas encore en 1548. Dans ce cas, le peintre, obligé de revoir le cardinal à la cour de Charles-Quint, confus de ses retards, n'a-t-il pu demander à della Torre son amicale intervention, afin de trouver bon accueil et pardon chez un protecteur et client mécontent qui commençait à s'impatienter ? Ce n'était ni la première ni la dernière fois qu'il réclamait de pareils offices. En 1551, Titien revient d'Augsbourg, il repasse et s'arrête à Trente. Soit que le cardinal lui ait confié son horloge et son tapis, soit qu'il en ait pris sur place un dessin et une esquisse suffisants, la peinture put alors être complétée dans l'atelier de Venise, expédiée l'année suivante, datée et signée, naturellement, dans l'année courante. On pourrait citer, dans la carrière de Titien, comme dans celle de tous les portraitistes à la mode, bien des exemples pareils.

Si je ne m'abuse, quelle que soit l'unité magistrale de cette toile, revue et conduite d'un bout à l'autre avec une admirable maîtrise, on peut saisir, entre les parties vives et les accessoires, de légères différences dans la facture qui marqueraient la succession du travail. La tête, très jeune en 1542, Federigo avait trente ans, d'un port franc et naturel, avec ses yeux vifs et noirs, son regard droit et perçant, son nez mince, ses



Giovanni Battista Moroni. — Portrait de Federigo Madruzzo.

Collection James Stillman.

lèvres serrées sous la fine moustache brune, avec une barbe courte et des cheveux qui tombent négligemment jusqu'au milieu de l'oreille, est pétrie et modelée dans une pâte encore légère, avec un soin et une distinction qui l'apparentent bien au *Cardinal Bembo* du palais Barberini, au *Jeune Anglais* du musée Pitti, à notre *Homme à l'épée* et presqu'à *l'Homme au gant* du Louvre, plutôt qu'aux œuvres postérieures. D'autre part, dans la tenture, dans certaines parties du vêtement, surtout dans les pieds, les chaussures, le dallage, on retrouve l'entrain large et gras, les chauds accords du *Charles-Quint* de 1548 (Pinacothèque de Munich). Quant à la modestie du costume, c'est dans la tenue simple et grave, dans l'aristocratique et bienveillante physionomie de Madruzzo, physionomie si intelligente, fine, délicate, de diplomate et de philosophe précoce, de lettré passionné, qu'on en peut trouver, je crois, l'explication naturelle. Homme d'étude et de pensée, estimant sans doute de bonne heure pour ce qu'ils valent les honneurs et l'apparat, leur préférant le silence et le recueillement, il voulut se présenter dans l'avenir aux siens tel qu'il aimait à se montrer de son vivant, chez lui, bien chez lui, simple et laborieux. Soit à Trente, soit à Venise, évêque ou cardinal, il s'est donc mis à son aise, il a laissé dans sa garde-robe l'étalage des belles étoffes violettes ou écarlates dont il se parait, aussi bien qu'un autre, dans les grandes cérémonies, et nous ne pouvons que l'en aimer mieux.

Terrible voisinage que cette superbe figure, d'une noblesse si naturelle, d'une distinction si aisée, toute pénétrée, par un généreux pinceau, d'une chaleur si intense, concentrée, communicative, pour un simple et modeste naturaliste, si parfait qu'il soit, tel que Giovanni Battista Moroni. Titien, c'est de l'or, Moroni, c'est de l'argent, a-t-on dit, et, en effet, comme on reconnaît l'un à ses tons dorés, on reconnaît l'autre à ses tons argentés. Ici, dans les deux portraits des neveux du cardinal, cette gamme fine de gris et de grisâtre, chère à l'élève de Moretto, chante sur les fonds, lambris et dallages, se reflète sur les chairs un peu rosées, les linges très blancs et les tentures d'un vert spécial, avec une telle douceur d'harmonie lente et un peu triste, une douceur si personnelle, qu'on a peine à s'expliquer la longue erreur qui les fit attribuer à Titien. Rien de plus caractéristique, en outre, que l'expression franche, honnête, réfléchie des physionomies,

la simplicité, presque timide et gauche à force de discrétion, des allures familières, la tonalité lustrée des tissus, l'exécution souple et légère des chevelures, des barbes, des fourrures, des pelages.

Les deux neveux se présentent, comme leur oncle, dans leur intérieur, avec plus de simplicité encore. Cependant, l'un était un homme de guerre fameux, qui fut gouverneur de Pavie, l'autre, coadjuteur de l'évêque son oncle, légat pontifical, puis cardinal. Cette modestie dans le costume était donc une tradition de famille. Tous deux sont debout, devant une paroi de marbre, près d'un pan de tenture relevé, la tête nue. Chacun s'est fait accompagner de son chien. Moroni adore les chiens; son pinceau attendri les caresse affectueusement. Le petit carlin blanc, tacheté de jaune, lier de son collier rouge à grelots d'argent, dignement assis aux pieds du soldat *Federigo*, et le grand épagneul de robe presque pareille, qui se frotte presque à la soutane de *Lodovico*, l'ecclésiastique, tous deux attentifs, semblent heureux de poser devant un ami. Notes charmantes et moelleuses qui égaient l'harmonie, un peu froide et austère, des murailles nues et claires autour des vêtements sombres.

Dans le portrait de *Federigo*, les tonalités, parfois sourdes, de Moroni, se sont, d'ailleurs, réveillées et réchauffées autant que le milieu s'y prêtait. Federigo, comme le cardinal, est un homme jeune, très brun, de physionomie ouverte, plus virile et plus robuste, les cheveux taillés à la malcontent. L'air de famille est surprenant et saute aux yeux. Sous les grands plis d'une pelisse de soie grise, bordée de fourrure noire, qui lui tombe jusqu'aux pieds, une soutane, serrée à la taille, d'un ton violacé, s'entr'ouvre sur un vêtement de dessous noir. La blancheur des mains, dont l'une, la droite, tient un pan de la pelisse, et l'autre se ramène vers le corps, s'associe sans peine aux colorations des tissus et à celles des dallages, gris et jaune, pour donner à l'ensemble une impression d'accords savoureux et expressifs où se révèle l'éducation vénitienne.

Le *Lodovico*, avec ses cheveux épais, courts et frisés, sa barbe naissante, son nez tombant, ses grosses lèvres molles, son regard sérieux, fixe, presque inquiet, semble un bon jeune homme moins actif, moins communicatif, assurément plus studieux, modeste et pieux. Les deux mains, deux très belles mains, pendent le long du corps. Il tient dans la droite une paire de gants. Plus serré que son frère dans sa pelisse de



Giovanni Battista Moroni. — Portrait de Lodovico Madruzzo.

Collection James Stillman

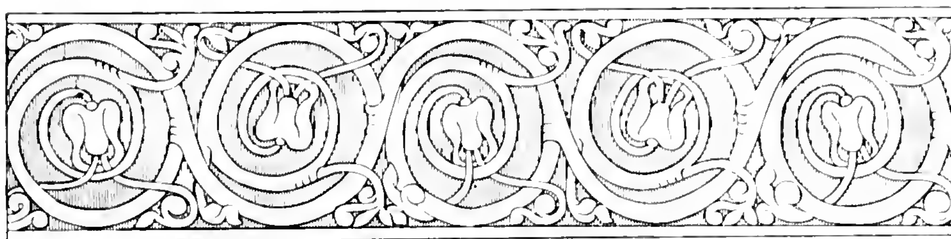
velours noir à larges revers de soie noire, plus boutonné dans sa plus longue soutane de soie noire à ceinture noire, il serait tout noir sans l'éclair blanc d'un col mince de dentelle et la tache rougeâtre de ses gants. Mais, autour de ce noir, les clartés fraîches et calmes des murailles, des dallages, du bon chien, répandent une paix muette de lumière si reposée que le personnage, d'aspect un peu ingrat et sans beauté, y devient sympathique par son association naturelle avec la tranquillisante simplicité de son milieu, et la franche expression de son individualité[1].

A ces deux toiles capitales dans l'œuvre de Moroni, on a joint, parce qu'il se trouvait à côté d'elles dans la collection Salvadori, un autre tableau de sa main, un *Saint Jérome* dans le désert. Le saint, de grandeur naturelle, un genou en terre, tourné à droite, est en train de se frapper la poitrine avec une pierre. C'est à peu près l'attitude du *Saint Jérôme* de Titien : c'est son attitude, non point son geste ardent, convaincu, violent. Un beau et robuste modèle a dû poser longtemps, avec conscience, devant l'artiste attentif et scrupuleux, mais dont l'imagination trop calme n'a jamais pu transposer, exalter la réalité. Les nus, d'ailleurs, sont exécutés avec un soin et une fermeté qui prouvent la forte instruction de Moroni. Le tronc d'arbre, derrière le saint, le paysage boisé du fond, le pupitre de bois et les livres qui l'encombrent, sont traités solidement, les uns avec une intensité chaude à la vénitienne, les autres avec une exactitude de trompe-l'œil à la flamande ou l'allemande. On y peut voir l'œuvre juvénile d'un artiste influencé à la fois, comme beaucoup de ses contemporains, par les Bellini et par les Septentrionaux. L'ouvrage est intéressant, mais il n'est pas de ceux dont il faille se séparer avec douleur, comme les trois Madruzzi que Titien et Moroni croyaient avoir fixés, pour toujours, dans leur pays d'origine, et que nous regretterons longtemps.

GEORGES LAFENESTRE

1. Lodovico, étant né en 1532, avait 27 ans lorsqu'il alla en 1559, comme légat, prononcer l'oraison funèbre de Charles-Quint à la Diète d'Augsbourg. C'est, semble-t-il, vers cette époque que dut être peint son portrait.





LES SALONS DE 1907

LA PEINTURE

I

Depuis si longtemps que les théoriciens opposent la *matière* à la *pensée* pour emprunter deux termes essentiels à l'antithèse décorative que le peintre Albert Besnard destine à la coupole du Petit Palais, ne serait-il pas opportun de les montrer réconciliées ? Loin de nous l'ambition d'inaugurer une philosophie au XVIIe Salon de la Société Nationale ! L'art seul est en jeu : le salonnier ne sort pas de son sujet. Mais aujourd'hui que la naïveté des snobs conspire involontairement avec l'ironie des spéculateurs pour couvrir d'or un compotier difforme de feu Cézanne, ce Salon paisible nous offre une leçon de conscience esthétique sous les espèces instructives d'une exposition particulière : l'œuvre du peintre-graveur Félix Bracquemond. N'est-ce pas ici la « probité de l'art » qui règne sans partage, cette religion de la forme que le poète Corot préconisait d'abord, avec autant d'énergie, mais avec plus de tendresse que M. Ingres ? En art, la pensée reste impuissante à s'exprimer sans la concrète beauté de la matière devenue la forme; en art, l'amour n'est pas aveugle, et son aveu le plus discret doit être nettement écrit : voilà ce que disent silencieusement aux yeux ces planches, ces états, ces dessins, ces projets précis, ces fantaisies mêmes, très supérieures aux trop classiques portraits peints ! Ce n'est pas avec du rêve boiteux ou du néant plus ou moins

nourri de belles intentions que l'âme peut *s'extérioriser*, pour ainsi dire : et, quand nos jeunes Indépendants bégayent sous couleur de « synthèse ornementale » ou d'un imprévu « retour au style », le trait magistral d'un dessinateur nous dit avec le poète : « La forme n'est rien; mais il n'y a rien sans la forme. »

Hygiénique leçon, par ce temps obscur où le génie de la statuaire se croit obligé de rivaliser avec la ruine ou le fragment décapité de l'antique ! Il est temps de la recevoir, à l'heure où la lutte s'est déplacée, où l'éternelle querelle n'est plus une question de sujets, comme jadis, entre le réel et l'idéal, une question de tonalités, comme naguère, entre l'impression tapageuse et le crépuscule assourdi de l'intimité : maintenant que l'ignorance voudrait passer pour du génie, c'est une leçon de *métier* qu'il faut à nos peintres; et l'autorité de M. Bracquemond nous la donne.

Aussi bien, ce Salon peu révolutionnaire est fait pour l'entendre : en l'absence des virtuoses d'Espagne ou d'outre-mer, les Anglada, les Zuloaga, les Sargent, l'école française défend ses traditions avec des personnalités dont l'éloge n'est plus à faire, — coloriste avec M. Carolus-Duran, calligraphe avec M. Dagnan-Bouveret, diversement vibrante et lumineuse avec MM. Roll et Besnard; MM. Charles Cottet, René Ménard et Lucien Simon restent à l'avant-garde; enfin, quelques pages sobrement émouvantes réhabilitent, à défaut d'absolu chef-d'œuvre ou de trouvailles impossibles dans une Société qui se ferme, une assez terne et sage moyenne de 1.235 tableaux et de 414 dessins, aquarelles ou pastels, sans compter les 125 cadres de gravures en couleurs qu'un catalogue indécis leur adjoint. Bref, la peinture, un peu monotone à première vue, conserve, dirait Delacroix, ses poètes et ses prosateurs, autrement dit ses grands décorateurs et ses petits peintres; mais la grandeur du poème est-elle astreinte aux dimensions du cadre ?

Quand M. Besnard oppose, avec une visible intention de philosophie, *la Matière* à *la Pensée*, il ne caractérise pas seulement l'évolution décorative de notre temps et sa volonté personnelle de faire correspondre audacieusement la surface peinte avec le sujet choisi; mais, d'abord, il donne à réfléchir aux peintres sur la toute-puissance muette, quoique limitée, de la peinture : sans catalogue, nos yeux devineraient-ils l'antithèse, et qu'y verrions-nous ? D'une part, une envolée de formes roses et de chairs nues

sur un gros nuage conventionnel d'opéra; de l'autre, une grisaille plus imposante, où le galbe puissant d'un beau couple humain pâlit dans l'espace, à l'ombre décharnée de la Mort. Rien de plus... Mais aussitôt, — et serait-ce un hommage du coloriste à la mémoire de Carrière, le peintre le plus « intérieur » qui fut jamais? — nous sommes impressionnés



 C. Moreau.

JEAN BÉRAUD. — LES ABONNÉS.

par la tonalité bistre, exsangue, pour ainsi dire, du camaïeu qui conviendrait à la décoration des temples rêvés par l'architecte-philosophe, François Garas; et, prévenus en deux mots du sujet, nous allons droit à *la Pensée*... Voici comment : autant que la vague musique, qui n'imite rien du monde extérieur, la positive peinture, art d'imitation par excellence, est rebelle à l'expression littéraire ou métaphysique des symboles; le langage des arts ne peut lutter avec le mot. Mais, indépendamment de toute

littérature, et comme la sonorité, la couleur est essentiellement *suggestive;* elle *répond* à merveille au rêve sensuel ou sévère: et cette abstinence même de couleur suffit à renseigner mystérieusement nos yeux.

Effluve éloquent de la matière artistique, cette suggestion du décor tourne au symbolisme macabre avec *la Vague* de saphir et de soufre imaginée par M. Carlos Schwabe, un Génevois sensible au mode mineur; elle revêt la douceur mauve d'un poème alexandrin chez les *Porteuses de guirlandes*, groupées par M. Aman-Jean, décorateur et portraitiste à la mélancolie distinguée dans l'atmosphère éteinte; elle épand le calme argentin d'une aube sur *la Forêt et la Mer*, l'un des plus vastes et des meilleurs panneaux de M. Auburtin, courageux styliste; on dirait qu'elle a pris pour thème décoratif la rougeur automnale d'une pomme de châtaignier, dans les quatre épisodes plus naïvement voluptueux et plus hardis, quoique vêtus, que M. Gaston La Touche a brossés pour le salon ovale du Ministère de l'Agriculture, hanté par le fantôme pervers de la Dubarry : plus vertueuse, sa petite héroïne de conte galant exprime tour à tour « le désir de plaire, la bonté d'âme, la tendresse du cœur, l'amour maternel », avec de gentils bambins joufflus dont la candeur n'exclut pas le voisinage des satyres



Cliché Henri Garnier

ALFRED AGACHE. — FANTAISIE.



Léon Lhermitte. — Le Retour de la pêche

favoris du peintre, ni le souvenir du salon des singes de J.-B. Huet, au vieil hôtel de Rohan...

Ce libertinage sentimental répugnerait à l'austère *Fantaisie* de M. Agache; à la *Muse du crépuscule*, de M. Osbert; à la muse de *l'Archéologie* de M. Victor Koos; à l'*Eurydice* florentine de M. Armand Point; au *Rheingold* moins idéal de M. Egusquiza, sans oublier la légende orientale, plus crispée, de M. Dinet. Ce titre seul de M. Montenard : *Marseille, colonie grecque*, a le tort d'évoquer une plus suave harmonie du regretté Puvis de Chavannes que nul décorateur ne remplace. On regrette l'absence de la peinture d'histoire, si brillamment représentée, dans une exposition récente, par les onze panneaux destinés à l'hôtel de ville de Compiègne, antique cité dont M. Fournier-Sarlovèze a très ingénieusement retracé les métamorphoses à travers les âges, depuis la pose de la première pierre de l'abbaye de Saint-Corneille par Charles le Chauve, le 5 mai 877, jusqu'à la réception des souverains russes à la gare, le 18 septembre 1901 : labeur d'artiste et de savant.

Auprès de la Vierge stylisée *In excelsis* par M. Dagnan-Bouveret, qui semble s'être souvenu du dessin carré d'Andrea del Sarto, non loin du bégayement mystique de M. Maurice Denis, on n'est pas à moitié surpris de rencontrer M. Willette parmi les derniers officiants de la peinture religieuse : le satirique montmartrois du *Parce, Domine!* risque une *Sainte Famille* en primitif très moderne, avant de retourner au plus vite à ses projets plus cavalièrement décoratifs pour les nouvelles Galeries Lafayette...

Si la peinture religieuse est la plus haute incarnation de la pensée dans l'art, — et la dévote imprudence de Willette apporte à propos la contre-épreuve, — la plus difficile expression de la matière transfigurée, c'est le nu. Nous l'avons entrevu, timidement poétique dans les décors de MM. Auburtin et Aman-Jean, poétiquement coloré dans les crépuscules païens de M. Henry Baudot, spirituellement allégorique dans une grisaille de M. Cornillier, aimablement traditionnel dans le *Printemps* de M. Guillaume Dubufe, l'organisateur artiste que M. Friant représente la palette au pouce. Et l'apothéose de la forme, dans la plénitude de sa vivante expression : la femme, illumine obscurément un beau « paysage historique » intitulé *le Jugement de Pâris* : après tant de palinodies de la palette romantique ou contemporaine, ces deux seuls mots de paysage historique, suggérés par le

poème harmonieux de M. René Ménard, ne suffiraient-ils pas à prouver la persistance de la tradition dans l'évolution? Ambrée par l'atmosphère crépusculaire, l'argile est deux fois idéale ici, puisque le corps de la femme est la chair d'une déesse, de la déesse même de la Beauté! Le peintre adorateur de Phidias a voulu transporter dans son art plus mystérieux le profil régulier de la statuaire grecque : c'est Aphrodite, éclairée par le sourire lointain d'un beau nuage. Revoici le décor du *Temple*, et le promontoire bleu dans l'eau grise; et, par-delà les premiers plans sombres, sous le feuillage en silhouette, apparaît le fauve troupeau du pâtre herculéen : renouveau de la vision poussinesque, qui rend plus apprêtées les *Danaïdes* anglaises de M. Glehn, et plus enfantines les anecdotes homériques de M. Maurice Denis!

Trait d'union radieux entre son allure héroïque et sa splendeur intime, l'éternelle modernité du nu devient, avec M. Roll, une *Caresse de soleil*; et, sur la joue en fleur, le lait éblouissant de la jeune chair imite le carmin d'une rose : qu'importe le sujet? Le plus spontané des beaux peintres pressent le symbole ou l'idée dans la peinture même : il voit la domination de *la Femme* dans un mouvement de sa nudité fière sur un fond de cité nocturne, comme il intitule *Liberté* les ébats d'un jeune poulain dans la prairie.

Avec M. Caro-Delvaille, autre féministe plus épris de l'actualité, cette joie de peindre quitte le plein-air verdoyant et le grand jour de l'atelier même pour le boudoir où s'achève *la Toilette d'Herminie* : réalité sans mensonge en son luxe, et réalisme très subtil pourtant, qui dévoile la peau nacrée dans la blancheur des linges! Certaines vulgarités vraies des formes sont rachetées par l'exquis de la tête blonde et par l'harmonie grisâtre où s'affirme une note vive. Depuis deux Salons, nous étions tentés d'en vouloir à l'auteur de *la Manucure* de nous avoir donné trop d'espérance : il redevient aujourd'hui le peintre le plus aigu de la vie moderne. Supérieure au *Sommeil fleuri*, trop inspirée de l'*Olympia* de Manet, *la Brune au miroir*, regardant sa longue chevelure dans la psyché ronde où se reflètent de fraîches violettes invisibles, est la revanche d'un maître-peintre sans idéal et l'un des plus véridiques morceaux de nu depuis l'intransigeance classique de Courbet.

Autrement chaste apparaît l'étude de nu que M. Morisset nomme

Après le bain; tant il est vrai que la pensée même de l'auteur se communique à cette matière savoureuse où M. Bracquemond doit voir le triomphe de ce qu'il chérit par-dessus tout : le modelé loyal et le morceau! Le peintre de l'intérieur familial, qui trouve aujourd'hui sa plus charmante réussite dans le petit cadre appelé *Confort enfantin*, persiste dans le studieux éclaircissement de son regard et de sa palette, non sans laisser quelques regrets à ses premiers amis, confidents des lectures attendries dans l'ombre... Avec M. Jean Véber, autre note encore : l'humour déforme à plaisir la nudité; mais il y a tant de brio dans cette caricature d'une maigre sorcière ou d'un plantureux modèle, qu'on croirait au dépit d'un poète.



RAYMOND WOOG. — PORTRAIT DE LADY H...

Si le nu, dans sa généralité grandiose, est l'apogée de la beauté formelle, le costume, en sa particularité capricieuse, ajoute un élément d'expression psychologique : toute la vie intérieure d'un être n'est-elle pas écrite dans les plis de son visage et de son vêtement? Et, singulier

accord entre une coiffure encanaillant le regard et l'audace d'une robe, chacune des nuances de la perversité contemporaine, à travers tous les mondes obscurs ou brillants, signale une *Passagère* indolente de M. Jeanniot, la rousse au châle vénitien de M. Maurer et la fille vautrée par M. Saglio dans son intérieur dont les gris rosés évoquent un Velazquez de Montmartre : le costume est moins candide que le nu.



FOURNIER-SARLOVÈZE.
LES JEUNES FILLES DE COMPIÈGNE REÇOIVENT NAPOLÉON ET MARIE-LOUISE
LE 27 MARS 1810.
Décoration pour l'hôtel de ville de Compiègne

Nous voici déjà parmi les *caractéristes*, dirait M. Raffaëlli, dont *la Vieille femme dans la neige*, au seuil d'une misérable banlieue, paraît plus poignante que le vieux couple bourgeois personnifiant, dans un cadre trop grand, *l'Automne de la Vie*. A défaut de beauté, l'observateur demande à la réalité la plus humble ce qu'elle contient gravement d'expression. Rappelez-vous, à la dernière Exposition des Amateurs, un profil de



ROLL. — CARESSE DU SOLEIL

vieillard, pastel de S. M. le roi de Portugal, inspiré des réalistes de la péninsule qui savaient, aux plus belles époques du grand art chrétien, les vertus d'une ride ou la mystique beauté de la souffrance...

Encore une fois, la poésie n'est pas l'esclave du sujet. Et si plus d'un



S. M. Carlos Ier, roi de Portugal. — Tête de vieillard.

poète de la peinture reste prosaïque ou négligé dans son rêve, aucune loi n'interdit au prosateur de se montrer poète et beau peintre. C'est précisément le cas de M. Hochard, dont le regard narquois interroge, à Paris, les gens des halles et les étudiants, en province, dans la vieille rue muette, les bourgeoises d'autrefois ou *la Dame au châle*, attifée de cette parure qui



CAROLUS-DURAN. — PORTRAIT DE MLLE G. L

passait pour la suprême élégance au temps des crinolines célébrées par le pinceau flatteur de Louis Knaus et d'Alfred Stevens! Tout change ici-bas, sauf au village, où voici *les Nouvelles* tambourinées et *le Viatique* qui se hâte en une suggestive et double lumière...

Ce n'est pas seulement l'observation, mais la plus tendre intimité qu'idéalise la belle pâte : témoin les trois études féminines, de M. Bunny; témoin, surtout, l'étonnante *Femme en bleu* de M. Lomont : ne serait-ce pas un tableau prêté par un musée? Non, ce beau clair-obscur dénonce d'emblée l'auteur du *Lied;* on regrettait sa trop longue absence; il semble qu'un de nos premiers *intimistes* par la date et par le talent ait volontairement oublié, dans le silence de sa province, toutes nos impressions hâtives et nos suggestions malsaines pour se remettre à l'école patiente des Hollandais d'autrefois; avec quelle probité grave le peintre franc-comtois analyse ce profil d'ivoire, nimbé d'une lueur verdâtre, ce chignon matinal, cette robe rayée, ces reflets sourds, ce livre jaune et ce fond sérieux comme le recueillement du bonheur! Il y a plus d'âme, parce qu'il y a plus de clarté, dans ce calme que dans la *Fête travestie* qu'un nouvel effort très méritoire de M. Hugues de Beaumont ne parvient pas à plonger dans son vrai jour de lumière factice et de mélancolique folie.

Pareil accent de gravité douce en une plus grande page qui retient les effluves mystérieux du foyer : le soir, *Entre amis*, la causerie prolonge le repas dans l'ombre, autour de la table robuste; une pipe familière se montre, un éventail gît sur la nappe où circulent des estampes entre les tasses du café fumant. Toute l'éloquence de l'œuvre est dans sa composition lumineuse (car la lumière se compose), dans l'obscure clarté qui tombe de cette lampe « éblouissant au loin quelque passant rêveur », dans la tristesse rosée de ce vaste abat-jour épanoui comme une grenade translucide; et la réunion d'amis semblerait plus cordiale encore avec plus d'enveloppe, avec plus de transparente émotion dans les ombres moites : tant il est vrai que si la couleur « ajoute le charme », selon le mot de Corot, ce charme a le pouvoir profond d'une musique muette et d'un sentiment! L'auteur de ce groupe amical est M. Bellery-Desfontaines, le portraitiste des tapissiers des Gobelins et d'*Anatole France*.

Nous touchons aux portraits groupés, dont le maître est M. Lucien Simon, le rude et puissant peintre de la composition la mieux équilibrée

du Salon : *la Messe en Bretagne* ; cette année, voici *M. Victor Bérard*, entouré de sa femme et de ses deux rieuses fillettes, et ce bas-relief athénien dans ce salon familial évoque le vœu du poète : « réunir le songe des grandes choses à la paix d'une vie simple ». A son tour, voici *M. Lucien Simon* par M. Charles Cottet, dans un éclairage romantique : en effet, le chercheur infatigable aborde actuellement le portrait préféré par les modernes comme la plus pénétrante notation de la vie qui passe...

Le portraitiste est l'observateur par excellence : et cette vérité s'allume à certains regards féminins, dans les admirables portraits de M. Guiguet. Le caractère s'allie à la virtuosité, non seulement dans les aristocratiques effigies de MM. Carolus-Duran et Dagnan-Bouveret, qui demeurent égaux à leur renommée, mais dans les trois envois d'un jeune artiste qui promet un maître, M. Raymond Woog : auprès d'une blanche lady colorée par les reflets d'un paravent de laque d'or, et d'une audacieuse étude, le violoncelliste *Pablo Casals* est fortement deviné dans son allure monacale. Plus rapidement, le virtuose Anders Zorn a fixé la ressemblance de *M. Alfred Beurdeley* ; plus froidement, M. Berthon pastellise les traits de *M. Briand*. Voici le romancier *Thomas Hardy*, par M. Jacques Blanche, et *M. Maurice Donnay*, par M. Abel Faivre, et *le Père Hyacinthe*, par M. Charles Giron. Plus féministe qu'orientaliste, inégal cette année, mais très supérieur à M. de la Gandara, portraitiste indifférent de *M. Gabriele d'Annunzio*, M. Lavery demeure l'interprète exquis d'une jeune Anglaise à la cravate violette, auprès des vieilles dames ou des claires jeunes filles interrogées par le vif regard de Mmes Olga de Bosnanska et Jeanne de Cumont, de MM. Jacques Baugnies et Lucien Monod. Dans les couloirs de l'Opéra, *les Abonnés* de M. Jean Béraud ont l'air de portraits.

Si le portraitiste est un observateur surtout sensible au langage de la forme, le paysagiste est le plus souvent un rêveur épris de la couleur sentimentale : cette musique pour les yeux n'a point trouvé de partisan plus rare que M. Le Sidaner qui, depuis deux saisons, a quitté les crépuscules des jardins flamands pour les fraternels secrets de Venise : et n'est-ce pas un caractère frappant du paysage contemporain que cette passion pour les cités humaines, et surtout pour celle qui semble le tombeau d'un passé féerique ? Ici, les lanternes de *la Serenata* suggèrent des azalées d'or dans une coupe de saphir ; et si les musiciens admirent le

songe bleu des *Palais au clair de lune*, les préférences des peintres vont à la précision vaporeuse et jaspée d'une inoubliable *Place Saint-Marc*, l'ouvrage le plus émouvant du Salon. A côté des senteurs plus rustiques de feu Verstraete et de M. Lhermitte toujours égal à lui-même, le rêve hante encore les tendres verdures de M. Rusiñol, un printemps vigoureux de



A. Stengelin. — Fin d'automne en Hollande.

M. Burnand, *le Village lointain* de M. Dauchez, l'eau grise et mordorée d'une vaste marine bretonne de M. Ulmann, les soirs hollandais de M. Stengelin, qui reste fidèle à la mélancolie des heures. Le peintre doit rester peintre : mais les couleurs même ont leur éloquence : et, plus profondément que les intérieurs anciens de MM. Walter Gay, Boulard et Prinet, la beauté de Versailles ou le sombre azur des vitraux de Chartres devient, sous les pinceaux émus de M. Lobre, « un état de l'âme ».

(A suivre.) Raymond BOUYER

DOMINIQUE JOUVET

DESSINATEUR ET AQUAFORTISTE

PRÉSENTER aux lecteurs de la *Revue* une œuvre de Dominique Jouvet, c'est pour moi un plaisir où se mêlent les plus émus et souriants souvenirs d'une amitié d'enfance, et la joie, qui à elle seule suffirait, de sympathiser avec un talent original et vibrant, qui se trouve être un talent de femme.

Je crois bien que ma petite amie est née graveur, et graveur aquafortiste : car, d'aussi loin qu'il me souvienne, ses dessins à la plume révélèrent, même quand le « métier » y balbutiait encore, le don naturel de suggérer la couleur au moyen des seules modulations du noir sur le blanc... Mais Dominique Jouvet n'en est plus à ces tâtonnements : Notre-Dame de Paris lui fournissait naguère le thème de deux belles eaux-fortes, dont l'une, tirée en couleurs, fut très justement remarquée à une récente exposition. Les lecteurs de la *Revue* apprécieront aujourd'hui dans *l'Eglise de Dieppe* l'admirable qualité des noirs profonds, veloutés, comme saturés de couleur, la finesse des lumières frisantes, la décision virile de l'outil correspondant à la fraîcheur de l'impression directe, cette vision de poète enfin, qui résume pour nous en une brève et pénétrante notation. les multiples éléments que d'autres épèleront à la sueur de leur front. Et c'est avec une joie sincère qu'après avoir été témoin de l'héroïque patience des années d'attente, j'applaudis aujourd'hui à « ces premiers feux de l'aurore » où Vauvenargues nous a fait voir le délicat symbole des succès de jeunesse et des naissantes réputations.

LOUISE PILLION

L'ÉGLISE DE DIEPPE

Eau-forte originale de M[lle] Dominique JOUVET





BOTTICELLI COSTUMIER[1]



Les étoffes légères dont Botticelli a composé des tuniques et des robes flottantes sont blanches ou tout au moins claires; la plupart d'entre elles sont unies et sans ornement. Quelques-unes seulement sont décorées d'un semis de petits motifs : sur la tunique de Pallas, protectrice des Médicis, les anneaux à chaton de diamant, mystérieux emblèmes du vieux Cosme; sur la robe de Primavera, sur la draperie de la nymphe qui tient le manteau de Vénus, et sur ce manteau même, des bouquets de fleurs des champs.

Les *imprese*, comme les devises, faisaient partie, dans les cours italiennes, de la décoration des costumes d'apparat, tant féminins que masculins. La petite princesse d'Este, dont le portrait, peint par Pisanello, est au musée du Louvre, montre, sur le drap blanc de sa manche tombante, une broderie épaisse et mêlée de perles, qui figure un vase de fleurs d'où sortent les racines et auquel sont suspendues, par des chaînes, deux ancres d'or : c'est l'*impresa* qui fut brodée de même, en 1441, sur une *zornea* (pourpoint) du marquis Lionel d'Este[2].

Botticelli a-t-il supposé que les anneaux des Médicis fussent brodés de

1. Deuxième et dernier article. Voir la *Revue*, t. XXI, p. 269.

2. A. Venturi, *Gentile da Fabriano e il Pisanello (le Vite... scritte da M. Giorgio Vasari, I)*; Florence, 1896, p. 69.

même sur la robe de Pallas ? Ces anneaux composent un ensemble de la plus élégante sobriété avec les appliques d'orfèvrerie dont le peintre a agrémenté le corsage : un collier d'anneaux entrelacés, qui forme le galon de la tunique ; un gros anneau fixé comme une *brocchetta da petto* et dans lequel passent deux branches d'olivier. Sur la robe même, rien n'indique un relief de broderie : les anneaux semblent directement peints sur la légère étoffe. L'artiste a varié ingénieusement la disposition des anneaux, isolés ou entrelacés, de manière à former des figures diverses : sur la poitrine, de petits cercles ; sur la robe flottante, des triangles ; sur les manches, des losanges. L'emblème héraldique est traité comme un thème élémentaire de décoration. Je ne crois pas qu'aucun peintre du xv[e] siècle ait imaginé rien de comparable à ce jeu des anneaux.

Les petites plantes vertes et fleuries que Botticelli a jetées sur les robes de ses nymphes semblent éclore si naturellement au milieu des idylles qu'aucun critique ne s'est étonné de trouver fixées à la trame d'une étoffe blanche leur finesse fragile et leur fraîcheur éphémère. Et pourtant, si l'on a la curiosité de suivre l'histoire du décor végétal pendant le Moyen Age et la Renaissance, on n'y rencontrera pas d'apparition plus inattendue que la flore de Botticelli [1].

Composer une décoration, non point avec des formes végétales desséchées par le temps, mais avec des plantes vivantes et étudiées d'après nature, ce fut l'une des tentatives les plus heureuses des imagiers français vers la fin du xii[e] siècle. Le système de décoration adopté par ces novateurs prouva sa fécondité en se développant au cours de deux siècles et en se transformant de génération en génération. Mais, sorti des ateliers de sculpteurs, il ne conserva sa richesse qu'entre les mains des sculpteurs. Les plantes vertes qui couronnaient les piliers et enguirlandaient les archivoltes ne se détachèrent point des monuments avant de longues années. Au xiii[e] siècle, le décor en relief n'a modifié en aucune manière le décor « à plat ». Tandis qu'une végétation géante sort de la pierre des cathédrales, le décor des étoffes reste héraldique ou oriental : les feuillages et les fleurs n'y sont que des palmettes, des rosaces ou des fleurons.

1. Dans les observations qui suivent, je tiens à faire la part de ce que je dois aux conversations amicales de M. Raymond Cox, le conservateur de l'incomparable Musée de tissus anciens formé par la Chambre de commerce de Lyon, l'artiste érudit dont les études sont bien connues des lecteurs de la *Revue*.



BOTTICELLI. — PALLAS DOMPTANT UN CENTAURE.
(Florence, Palais Pitti.)

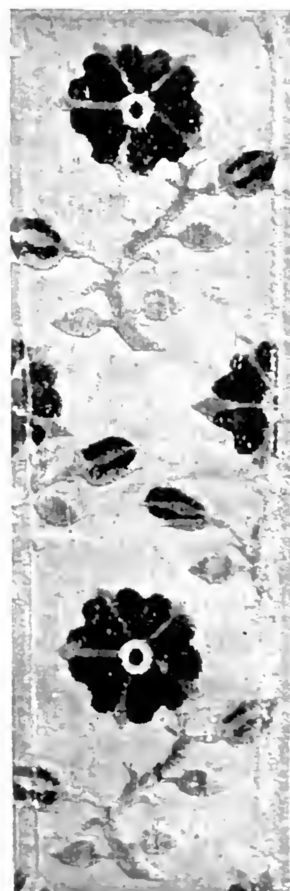
C'est seulement au XIV[e] siècle que commencent à serpenter, sur les tissus de soie, des lacs et des méandres de rameaux souples, dont les feuillages bien découpés ont parfois un ton vert. Au milieu de leurs volutes se nichent encore des silhouettes d'oiseaux et d'animaux, affrontés ou adossés, comme sur les étoffes orientales. Cependant, ces rameaux ne sont point des boutures apportées d'Asie. Leurs feuillages ont été dessinés par des artistes qui suivaient tardivement l'impulsion donnée par les imagiers du Nord et qui étaient peut-être les premiers peintres de « verdures », voisins de ceux qui ont décoré, au milieu du XIV[e] siècle, les salles nouvellement découvertes dans le palais des Papes d'Avignon. Les étoffes décorées de feuillages naturels, — au moins les étoffes-types, — sont de fabrication italienne. Florence a pu en produire comme Lucques et Venise.

A côté de ce décor, où se glissent à peine quelques fleurettes timides, certaines étoffes, que l'on croit d'origine vénitienne et que l'on attribue au XIV[e] siècle, sont semées de branches fleuries : tiges de velours vert et corolles de velours pourpre, détachées en relief sur un fond d'armure, parfois lamé d'or. Le décor de fleurs naturelles s'il a existé, comme il est probable, au XIV[e] siècle doit être distingué du décor de feuillages : il n'est point d'origine « gothique ». Des tulipes et des jacinthes en velours dessinent leurs fleurs penchantes, leurs feuilles délicates, leurs souples tiges encore garnies de radicelles sur d'admirables velours mordorés qui viennent de Perse et qui peuvent remonter au XIV[e] siècle (fig. p. 381). Les artistes vénitiens ont dû s'inspirer de pareilles étoffes, en même temps qu'ils dessinaient, d'après des tissus orientaux, les soies décorées de fleurs stylisées, d'animaux fabuleux et de caractères coufiques, dont on connaît un modèle esquissé par Jacopo Bellini (fig. p. 382 et 383).

Prenez un de ces vieux velours vénitiens à fleurs, ou mieux un velours persan de décor analogue, mais de dessin plus délié et de matière plus fine; placez-le à côté de la robe de Primavera : c'est le même principe de décoration — semis de fleurs naturelles — appliqué à des plantes et à des étoffes différentes. Faut-il imaginer que l'Orient, ce maître universel de la décoration, ait enseigné au peintre de Florence l'art de fleurir une tunique? Il se peut que Botticelli ait vu chez les Médicis des velours persans ou vénitiens. Mais il faudrait supposer que ce fussent des pièces déjà vieilles d'un demi-siècle au moins. En effet, dès le premier tiers du XV[e] siècle, le

décor de feuillages verts et de fleurs naturelles a cessé d'être de mode en Italie et dans toute l'Europe, que l'Italie fournissait d'étoffes de luxe.

Passez en revue l'œuvre entière des artistes qui ont été les peintres exacts et minutieux de la vie florentine ou vénitienne, un Ghirlandajo, un Carpaccio; les panneaux sur lesquels les peintres des Flandres ont fait chatoyer les étoffes achetées aux Florentins et aux Lucquois de Bruges : de 1430 à 1500, vous ne trouverez peut-être pas un rameau ou une fleur de velours ou de soie qui conserve les formes souples et les couleurs vives de la nature. L'industrie s'est rapidement compliquée; le goût public se complaît dans la richesse lourde. Les soies décorées dans l'« armure » ou semées de petits motifs de velours ont cédé la place aux velours décorés de dessins « ciselés » ou de motifs qui se découpent sur des fonds d'or « frisés » et « bouclés » (fig. p. 387). Ce sont les velours que les peintres de Venise et de Bruges ont tendus derrière le trône de leurs Madones. Dans ces mêmes étoffes « d'ameublement », on a taillé des pourpoints et des robes pour les bourgeois de Ghirlandajo et les saintes de Memlinc.



Velours vénitien (XIVe siècle).
Lyon, Musée historique des tissus.

Le « rapport » des motifs a grandi en même temps que l'étoffe s'épaississait et se chargeait d'or. Le décor végétal, qui reste le plus courant, est composé parfois de fruits monstrueux, ronds comme des grenades ou hérissés comme des ananas. Les fleurs, en grossissant, prennent des formes de plantes grasses. Elles rompraient les tiges que les fleurs du XIVe siècle inclinaient. Ces fleurs difformes tiennent à de grands rameaux serpentants qui ont le diamètre d'un petit arbre, ou bien elles restent emprisonnées une à une dans les mailles curvilignes d'un immense réseau. De ces figures décoratives, qui n'ont plus forme de vie, jaillissent parfois des tiges plus fines qui portent des fleurs séchées et comme métallisées ;

ce sont toujours les mêmes : l'œillet, la tulipe, l'églantine, les fleurs de la Perse, silhouettes de couleurs qui étaient sans doute, dans leur patrie mystérieuse, des symboles de parfums.

C'est l'Orient, toujours, qui a donné les modèles de ces végétations superbes et mortes, dont la tradition s'était perpétuée alors que quelques ateliers avaient adopté peut-être le décor de fleurs naturelles. Il y a, dans le cortège des Médicis qu'a peint Benozzo Gozzoli, des étoffes qui sont venues directement de Perse ou d'Asie Mineure. La plupart des soies et des velours que l'on voit dans les peintures du XVe siècle ont été fabriqués dans des villes italiennes. Pisanello a laissé un modèle de grand velours (fig. p. 385) qui, une fois exécuté, a ressemble de fort près au velours de la chape que porte un des anges chanteurs sur le grand polyptyque des Van Eyck. Lorsqu'il a suivi les lignes sinueuses de ce rameau arborescent qui pousse des fleurons altiers et des vrilles entrelacées, lorsqu'il a semé le fond de roses héraldiques, le peintre de Vérone oubliait volontairement les fleurs vivantes que des papillons, diaprés comme elles, vont visiter sur les fonds de ses portraits.

Botticelli s'est refusé à copier les étoffes de prix que fabriquait, de son temps, l'art de la soie ; il n'a point imité leur flore exotique et irréelle. Les fleurs qu'il répand sur les étoffes légères y sont transportées avec leurs découpures exactes, leurs couleurs vraies, leurs feuilles, leurs tiges, leurs radicelles, arrachées de la prairie où les pieds nus des nymphes courbent des fleurs pareilles, ou nées du souffle haletant de Flore poursuivie par Zéphire.

En disposant ces fleurettes, Botticelli n'imitait pas plus les artistes de Florence que les costumes bourgeois. Ghiberti et Luca della Robbia, en reprenant, avec leur goût de Florentins, un essai analogue à ceux des vieux imagiers de France, avaient composé des encadrements opulents et frais avec les feuillages, les fruits et les fleurs de Toscane. Mais Luca n'a jamais détaché des plantes menues de ses épaisses guirlandes pour les semer sur les robes blanches de ses Vierges.

En prenant les plantes paysannes, avec leurs radicelles encore poudrées de terre, pour les appliquer sur des robes de déesses, Botticelli refaisait ce qu'avaient fait avant 1416 les miniaturistes du duc de Berry, lorsqu'ils avaient peint, aux marges des *Très Riches Heures* de leur

maître, d'humbles ancolies. Seulement, il n'a eu garde de laisser comme eux, sur les racines chevelues, la coquille et les cornes d'un escargot[1].

Quand Botticelli faisait poser pour quelque tableau mythologique les Florentines ses modèles, la *bottega* devait être jonchée de fleurs encore vivantes et de rameaux frais. L'artiste ne s'est pas contenté de les copier : il les a pris à pleines mains pour en faire aux nymphes et à Pallas elle-même des couronnes, des colliers, des ceintures, des galons et jusqu'à



VELOURS PERSAN (XIVe SIÈCLE ?).

Lyon, Musée historique des tissus.

des bijoux. La *brocchetta da testa* qui surmonte le front de *Primavera* a pour rubis des fraises et pour diamant une reine-marguerite. Les « guirlandes » que le père de Domenico Bigordi faisait avec de l'or et des pierres brillantes, Botticelli les tresse amoureusement avec ce que lui offrent la Jeunesse et le Printemps, *Ghirlandajo* des cheveux blonds et des branches vertes.

La ceinture de la nymphe qui tient le manteau de Vénus est faite de branches de rosiers. Les anges ont des chapeaux de roses et les vases d'or posés près du trône de la Vierge sont couronnés de fleurs vermeilles.

1. Comte Paul Durrieu, *les Très Riches Heures du duc de Berry*, pl. IX.

Le peintre a coupé des roses pour les répandre sur l'herbe et dans les airs en signe de fête. *Primavera*, tandis qu'elle s'avance vers nous, prend des roses dans le pli de sa robe. Des roses voltigent autour du couple ailé de Zéphire et de la Brise. Des roses, qu'un ange laisse tomber à flots de son manteau, suivent en tourbillon la ronde des anges dansants autour de la Vierge inclinée sous la couronne que lève Dieu le Père (Florence, Galerie ancienne et moderne).

Les fleurs vivantes, incorporées aux tissus légers, mêlées aux rameaux verts ou jetées par poignées aux vents du ciel, sont devenues pour



JACOPO BELLINI. — DESSIN D'ÉTOFFE.
Musée du Louvre.

Botticelli le motif le plus varié et le plus fécond dans ses applications. Ce décor est une œuvre d'artiste dont il faut admirer l'originalité. Il est aussi l'expression d'un sentiment florentin, qui, avant Botticelli, n'avait trouvé sa forme artistique que sur le blason orné du grand lys rouge.

Florence, la *Fiorenza* de Dante, est la ville de la fleur; sa cathédrale est dédiée à *Santa Maria del Fiore*. Ses poètes ont mêlé des fleurs à leurs visions les plus radieuses, chrétiennes ou païennes. Parmi les dessins que Botticelli a composés pour une illustration de la *Divine Comédie*, le plus étincelant peut-être est l'apparition de Béatrix sur le char traîné par un griffon et flanqué des quatre monstres apocalyptiques. La dame au front voilé de blanc est ceinte d'olivier comme *Primavera* est couronnée de fleurs des champs. Une pluie de roses tombe à travers

l'empyrée ; sur le char une troupe d'anges s'empresse à jeter des roses[1]. Botticelli n'a rien imaginé de plus exquis que cette fête des fleurs. Or, en la dessinant, il a simplement traduit le chant XXX du *Purgatoire*, la « fête angélique » et le « nuage de fleurs » :

> Così dentro una nuvola di fiori
> Che dalle mani angeliche saliva...[2]

Au temps où Botticelli peint des mythologies pour les Médicis, les humanistes poètes, et celui d'entre eux qui était le maître de Florence, célèbrent moins la ville prospère et heureuse que ses campagnes couronnées de villas. Ces raffinés reviennent à la nature sans oublier l'antiquité. Ils se mêlent aux Sylvains et aux Dryades et feignent de se confondre avec eux. Un jeu de mots savant fait de Laurent de Médicis le Laurier de gloire pacifique. Les églogues de Politien et de son puissant ami débordent de fleurs fraîches, qui sont de vraies fleurs des environs de Florence. En trois vers, le poète de Simonetta esquisse, vers 1476, l'image que Botticelli peindra quelques années plus tard : « Elle avait tissé sa couronne légère de toutes les fleurs de la nature et sa robe était peinte de ces mêmes fleurs ».

Ainsi, les fleurs dont Botticelli a semé les champs du paradis et la robe de *Primavera*, ce sont les fleurs de



Jacopo Bellini.
Dessin d'étoffe.
Musée du Louvre.

1. Diehl, *Botticelli*, pl. p. 155.
2. Vers 28-33 et 65.

Dante et de Politien. Sa plus étonnante invention de costumier est une transcription de tercets et de stances. Son décor floral est fait de nature et de poésie.

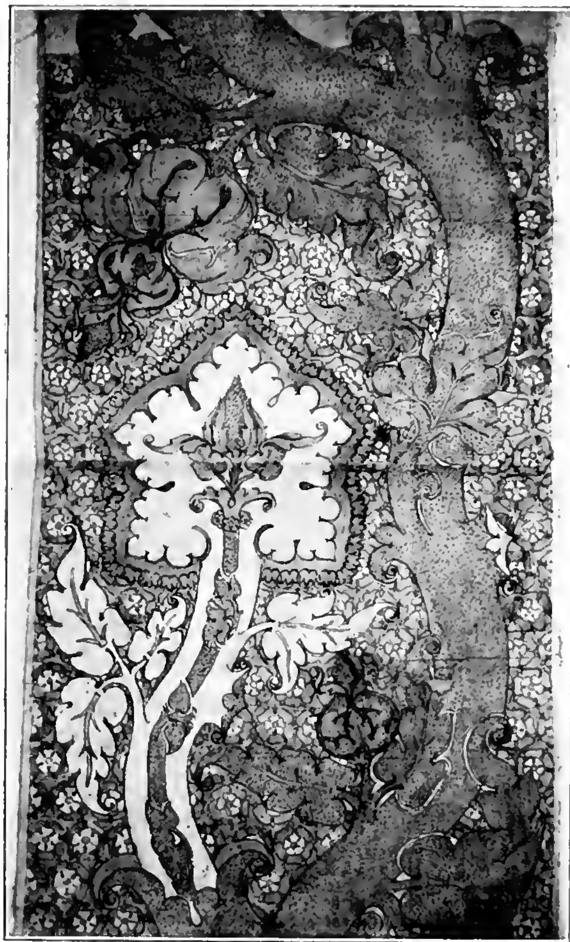
Botticelli n'a-t-il composé des guirlandes et décoré des étoffes qu'en peinture ? Florence n'a-t-elle jamais vu sur ses places les colliers de cheveux et les robes de fleurs ?

Les coiffures et les costumes que Botticelli a composés avec des éléments pris aux modes contemporaines, et non à l'antiquité, n'ont pas été portés par les Florentines, chez elles, ni en visite. Mais à côté de la vie quotidienne, simple, grave et sans fantaisie, qui était celle des Médicis, comme des autres notables de Florence, une autre vie se manifestait aux jours de fête, vie artificielle qui, de loin en loin, brillait en joyeux éclairs. Les bourgeois se déguisaient en guerriers pour les tournois, les *giostre*, que célébraient Pulci et Politien ; ils figuraient dans des cortèges allégoriques, des *trionfi* à la Pétrarque ; ils assistaient à des comédies traduites ou imitées de Plaute, à des églogues mises en action par les humanistes poètes. Vrais spectacles de Renaissance, qui rapprochaient, dans des images vivantes, les souvenirs simplifiés d'une chevalerie de parade et d'une antiquité idyllique.

« Les fêtes italiennes, sous leur forme la plus parfaite, a écrit Burckhardt, marquent le passage de la vie ordinaire dans le domaine de l'art. » Ces fêtes étaient, en vérité, des œuvres d'art capables de suggérer des images aux artistes. Le décor construit, le char monté et drapé, le costume agrafé sur les épaules d'une figurante ou d'une dame, la vision fugitive pouvait rester fixée dans la mémoire d'un peintre comme une réalité vivante. Ghirlandajo ne s'est point souvenu des fêtes à demi païennes, lorsqu'il travaillait devant les murs des chapelles où il a fixé l'image quotidienne de la bourgeoisie florentine. Mais dans l'œuvre de Botticelli, les nymphes dansantes et les femmes aux coiffures compliquées n'apparaissent-elles pas, à côté du portrait grave et simple d'une Giovanna degli Albizzi, comme des jours de fête au milieu d'une vie sérieuse et monotone ?

Le peintre de Laurent de Médicis a traduit à sa manière et librement des vers comme ceux de Politien. Mais Botticelli a-t-il lu ces poésies en

manuscrit, ou les a-t-il *eues* comme personnifiées dans quelque représentation organisée par l'humaniste lui-même? Entre la poésie et la peinture, faut-il supposer cet intermédiaire vivant, le théâtre? Warburg, dans son étude sur la *Primavera* et *la Naissance de Vénus*, a ingénieusement posé cette question.



Pisanello. — Dessin d'étoffe.
Musée du Louvre.

Pour la préciser, il était sans doute nécessaire d'avoir fait les recherches que j'ai tentées ici. Les coiffures et les costumes que Botticelli a peints n'étaient point tous, je crois l'avoir démontré, des coiffures et des costumes de ville. Étaient-ils des coiffures et des costumes de fête ou de théâtre? Le problème comporte une inconnue redoutable. S'il est difficile de se former une image précise de tel ou tel détail du costume bourgeois de Florence, il est presque impossible de se représenter distinctement les costumes des tournois, des fêtes ou des représentations mythologiques. Ces représentations n'ont laissé aucune trace dans les chroniques florentines. Il y a lieu de croire que ce genre de spectacles a eu une vogue plus rapide dans les cours grandes ou petites de l'Italie du Nord et même à Naples, que dans la ville des Médicis. L'*Orphée* de Politien et l'*Apollon et Daphné* du Florentin Pietro della

Mola ont été joués à Mantoue devant la famille d'Este, l'un en 1472, l'autre en 1486. Ce n'est point dans une cérémonie florentine, mais dans une fête donnée à Naples en 1492, pour célébrer la prise de Grenade, qu'a paru sur les tréteaux, accompagnée de trois jeunes musiciennes, — le nombre des Grâces, — cette sœur de *Primavera*, « la Joie, richement vêtue et jetant des fleurs »[1].

Nous savons que des personnages mythologiques intervenaient à Florence jusque dans les « miracles ». Sur la scène où se donnait la représentation de *Sainte Olive*, une nymphe devait entrer, « parée autant qu'il était possible et vêtue de blanc, avec l'arc en main »[2].

Mais quels étaient la forme de ce vêtement et les détails de cette parure ? La première description exacte d'un costume de nymphe, pour la scène, est donnée par un Juif de Mantoue, vers 1565 : chemise de femme richement ornée, « mais à manches » ; légèrement empesée, de façon qu'une fois relevée par une ceinture ou un ruban de soie, elle forme des plis gonflés « qui ont beaucoup de grâce » ; cheveux blonds et touffus, « de manière à paraître naturels », tantôt épars sur les épaules, tantôt noués avec des rubans de soie, ou « couverts de ces voiles légers et ténus, qui ajoutent tant de grâce au costume civil » : voilà bien des traits que l'on dirait copiés de Botticelli : pour gonfler les draperies, l'empois joue le rôle de Zéphyre. Mais la silhouette qui se dessinait est alourdie par des surcharges : jupe d'étoffe de couleur, manteau passant sous un bras et agrafé sur l'épaule opposée, « socques dorés à l'antique »[3].

Pour les coiffures, les rapprochements se précisent. Les nymphes qui figuraient, dès 1466, à Padoue dans une *giostra*, « les cheveux répandus sur le cou, une aigrette d'or en tête, armées d'arc et de carquois, en façon de chasseresses[4] », évoquent les deux images de femmes conservées, l'une au musée Staedel, de Francfort, l'autre dans la collection Cook, à Richmond, et que surmontent deux aigrettes. Le nom le plus expressif et le plus exact que l'on puisse inscrire sur les cadres de ces deux « Simonetta »

1. Creizenach, *Geschichte des neueren Dramas*, t. II, p. 203.

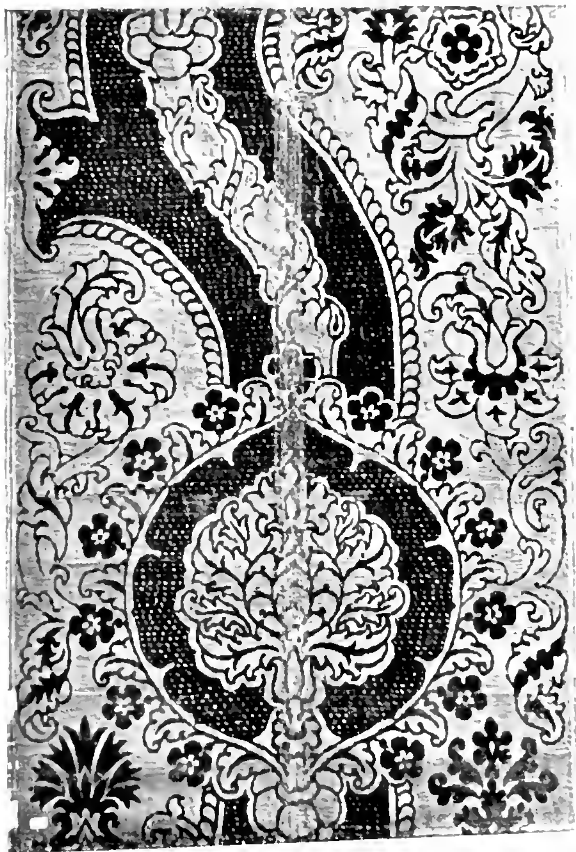
2. D'Ancona, *Sacre rappresentazioni*, t. III, p. 268.

3. Leone de Sommi, *Dialoghi in materia di rappresentazione scenica*, passage publié par d'Ancona, *Origini del Teatro italiano*, 2ᵉ éd. (1891), t. II, p. 581.

4. Cité par Warburg, p. 43.

serait, je crois, celui que Besnard a donné au tableau refusé par Réjane : *Portrait de théâtre*.

Ces « portraits » — images plus ou moins fidèles des « nymphes » chantées par les poètes — portent, à défaut de la perruque blonde qui est de règle au XVIe siècle pour les nymphes de théâtre, d'énormes nattes de faux cheveux dont j'ai étudié les combinaisons capricieuses. C'est encore une parure de fête publique. La preuve en est donnée par un des ennemis mêmes de ces fêtes, qui furent aussi les ennemis de la Renaissance. De faux cheveux ont flambé, à côté des tableaux de nudités mythologiques, sur le bûcher des *Vanités*, allumé à Florence par Savonarole en 1497. D'après le récit de Burlamacchi, les faux cheveux étaient placés sur un des gradins de l'énorme pyramide, avec les « vanités » ordinaires des femmes, voiles, miroirs, parfums, poudres de Chypre. Mais, dès 1488, des « cheveux morts » (*cappelli morti*) avaient été brûlés sur la grande place de Sienne par un autre réformateur, Fra Bernardino d'Asti. Cette fois, ils sont jetés sur le bûcher, pêle-mêle avec des cartes, des dés, des damiers, des masques et autres jeux (*visi da maschere ed altri giuochi*). L'auteur du *Diario sanese* ne pouvait indiquer plus clairement que ces chevelures condamnées étaient des accessoires de déguisement et de carnaval.



VELOURS VÉNITIEN (XVe SIÈCLE).
Cramoisi et or. — Lyon. Musée historique des tissus.

Le décor de fleurs naturelles, qui était comme banni, au XV[e] siècle, des tissus de velours et de soie que Florentines et Florentins portaient à la ville, a paré, sinon les costumes de théâtre, au moins les harnais de tournoi. Dans la *Giostra* de 1468, dont le poème de Luca Pulci a conservé une description fort détaillée, la housse du cheval de Laurent de Médicis était « ornée de roses fraîches et pâles et languissantes » et « plus gaie que printemps »[1]. Le caparaçon du cheval de Benedetto Salutati était de la tête aux pieds « un vrai jardin de renouveau »[2].

Ces housses étaient, d'après Pulci, des étoffes de damas, pour la plupart orientales, toutes brodées et cousues de perles. Quand Botticelli a eu le spectacle du « tournoi de Laurent », il avait à peine vingt et un ans. Dans d'autres fêtes, processions ou cortèges « de mai », il avait vu jeunes filles et enfants de chœur joncher les rues et les chemins de roses. Le décor fleuri dont est parfumée son œuvre, il l'a trouvé en germe dans les fêtes florentines.

Botticelli s'est souvenu des spectacles que nul autre artiste de son temps ne nous a dépeints. Le constater, est-ce diminuer son originalité ? N'a-t-il pas fait sien ce décor de fleurs naturelles qu'avant lui des peintres avaient dessiné pour les brodeurs ? Ne reste-t-il pas, au XV[e] siècle, le seul peintre des fleurs des champs ? Alors même qu'il imitait des coiffures de fantaisie qui auront été portées dans les fêtes florentines, n'a-t-il pas, avec son pinceau, compliqué les tresses et multiplié les perles ? Il y a plus. Le peintre a pu lui-même participer à la préparation de ces spectacles et dessiner ces costumes et ces coiffures dont il a fixé sur ses tableaux la grâce fugitive ? Peut-être a-t-il été l'ordonnateur des fêtes de Laurent

1. Luceva più che non fa la cometa
Co' fresche rose et pallide et languenti
Questa ricca coverta, la quale era
Ornata allegra più che Primavera

2. La sua coverta dal capo al tallone
Un giardino sembra nel tempo novelle.
Quivi eran pomi di tanta ragione
Che Primavera non saria si bello.

Il faut prendre à la lettre ces indications de Pulci. Ailleurs, il décrit avec la même exactitude les étoffes orientales couvertes d'animaux fantastiques, comme la housse de Piero Vespucci :

La sua coverta non s'intende nulla,
Piena di cani, di lupi e di serpenti.

de Médicis, comme Léonard de Vinci sera celui des fêtes de Ludovic le



NYMPHE.

Détail de *la Naissance de Vénus*. Florence, Musée des Offices.

More. Ici tout témoignage fait défaut : il faut en revenir aux œuvres de l'artiste.

Parmi les costumes de Botticelli, les seuls qui doivent être considérés de manière indiscutable comme des créations de peintre sont les étoffes légères, décorées d'emblèmes et de fleurs naturelles : en effet, les motifs ne sont ni tissés, ni brodés, mais *peints* sur l'étoffe. Ce genre de peinture n'était pas plus dédaigné par les maîtres italiens du XVe siècle que la décoration des lambris, des coffres de mariage, des fauteuils ou des lits.

Les étendards portés dans les tournois devant les champions étaient peints sur taffetas d'Alexandrie. Verrocchio peignit au moins deux de ces étendards : l'un pour la joûte de Laurent, en 1468 ; l'autre pour la joûte de Julien, en 1475 : ce dernier était probablement l'étendard de Messer Giovanni di Papi Morelli[1]. L'étendard de Julien, le héros de la fête, fut commandé à Botticelli ; il y peignit une Pallas, dont la robe était rehaussée de broderies d'or. Il ne faut pas confondre cette œuvre éphémère avec la toile retrouvée au palais Pitti. L'étendard même, peint sur soie, était très probablement le *panno di Botticelli*, avec une figure de Pallas, qui était conservé dans un cadre doré au palais des Médicis. Il se trouvait dans la chambre de Pierre le Goutteux, avec d'autres souvenirs de tournois, entre autres des casques à cimier qui avaient figuré sans doute dans la *giostra* de 1475[2].

Pour la décoration des étendards « et autres draperies », Botticelli avait, sinon trouvé, au moins appliqué avec succès un procédé excellent. Vasari lui-même en témoigne[3]. Il donne au procédé le nom de *commesso*, qui désigne aussi la marqueterie. Il s'agit de pièces d'étoffes, le plus souvent de soie, découpées et cousues ensemble. La même image se montrait sur les deux faces, comme il était nécessaire pour un étendard ou une bannière. Mais, de même que sur les modernes bannières d'église, l'étoffe ne donnait qu'un fond : les traits des visages, les détails des draperies devaient être peints sur la soie[4]. Vasari avait vu une de ces peintures de Botticelli, exécutée probablement sur soie et parfaitement conservée : un baldaquin d'Or San Michele, semé de petites Vierges, « toutes variées et belles ».

1. G. Poggi, *la Giostra Medicea del 1475*, dans *l'Arte*, t. V, 1902, p. 71-77.

2. Muntz, *la Collection des Médicis au XVe siècle*, p. 86.

3. Ed. Milanesi, t. III, 323.

4. Marquis G. d'Adda, *Art et industrie au XVIe siècle* (*Gazette des Beaux-Arts*, 2e pér., t. XIV, 1876, p. 116) ; L. de Farcy, *la Broderie*, Paris, 1890, p. 26 ; Barbier de Montault, *Revue de l'Art chrétien*, 1890, p. 247.

Le baldaquin a disparu, comme l'étendard à la Pallas et les autres peintures florentines sur soie destinées aux fêtes religieuses ou profanes. Ce n'est que par les fleurs jetées sur les robes des nymphes que nous pouvons juger Botticelli comme peintre d'étoffes.

A-t-il peint de sa main des fleurs semblables, non point sur de lourdes soies d'église, mais sur quelques mousselines de soie qui auront enveloppé le corps gracile d'une Florentine? A-t-il, en peignant la *Primavera*, imité une décoration créée et réalisée par lui-même? Le tableau a-t-il donné l'immortalité au costume préparé pour une fête d'un jour?



PRIMAVERA.
Détail du *Printemps*. Florence. Galerie antique et moderne.

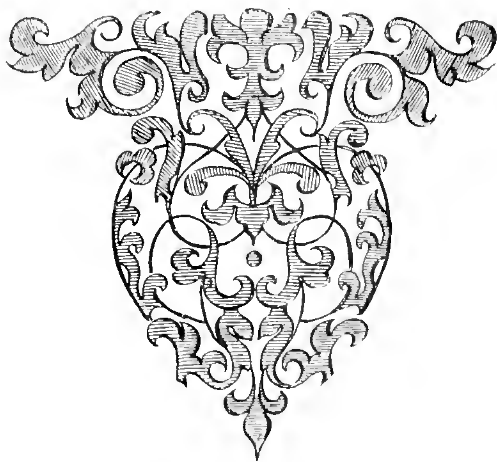
Résignons-nous à ignorer des choses que nous nous réjouirions de savoir. Peut-être, en pareil sujet, l'imprécision dernière est-elle la vérité. Que de scholiastes, et parmi eux tout récemment un savant illustre, ont tenté une explication complète et détaillée de *Primavera!* Plusieurs ont raffiné de manières diverses sur Politien : le dernier venu a courageusement fouillé les bas-fonds de la littérature latine et a pensé faire jaillir la vision radieuse du texte corrompu d'un Secundianus. Vains et parfois pénibles efforts.

Le théâtre et les fêtes, pas plus que les poésies latines ou italiennes, n'expliquent Botticelli mot à mot. Une comédie de Dancourt, *les Trois cousines*, a suggéré à Watteau de costumer en pèlerins et en pèlerines les amoureux du tableau qu'il appela *l'Embarquement pour l'île de Cythère*[1]. Mais le peintre poète a rejeté loin de lui les souvenirs du comédien auteur lorsqu'il a conduit ses couples enivrés vers la nacelle fatale et vers les profondeurs de l'horizon voilé.

Botticelli, en peignant les églogues mythologiques qui sont les « Fêtes galantes » du *Quattrocento*, a ajouté aux spectacles qu'il a pu voir de ses yeux — et peut-être préparer de ses mains — une poésie inexprimable et comme musicale. Après avoir essayé de préciser quelques faits négligés par l'histoire de l'art, il faut, en terminant, faire la part du rêve. C'est, je crois, comprendre l'artiste qui a été, parmi les peintres modernes, le premier rêveur.

E. BERTAUX.

1. Voir la très remarquable étude de M. Louis de Fourcaud, dans la *Revue*, t. XV, 1904, p. 205-211.



LE PEINTRE-VERRIER ANVERSOIS DIRICK VELLERT

ET UNE VERRIÈRE DE L'ÉGLISE SAINT-GERVAIS A PARIS



UNE des plus belles verrières de la première moitié du XVIe siècle qui existent encore en France est celle de la chapelle de Saint-Jean-Baptiste, dans l'église Saint-Gervais, à Paris, dont la partie inférieure représente *le Jugement de Salomon*[1].

En vue d'une étude sur le peintre-verrier Dirick Vellert[2], j'eus l'occasion de consulter le beau livre de M. Lucien Magne sur les verrières de Montmorency, Écouen et Chantilly, et la reproduction de la verrière de Saint-Gervais[3] me frappa par l'allure flamande des personnages. Je crus même reconnaître, dans un groupe à l'extrémité gauche de la composition, le style spécial du maître anversois.

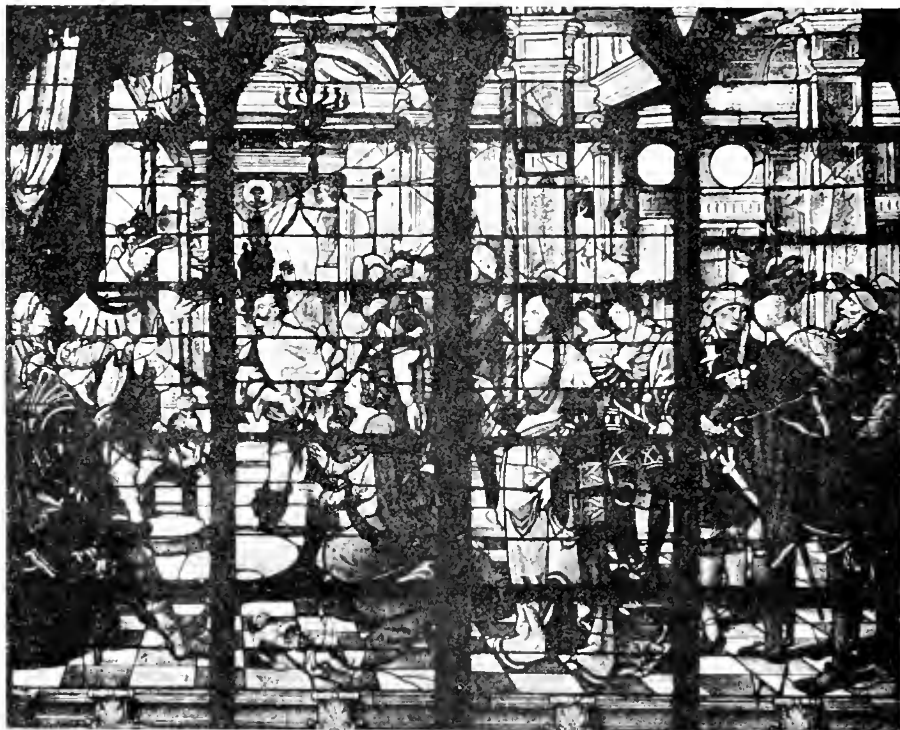
Le grand vieillard assis au premier plan; derrière lui, ce visage aigu, dont le profil se détache sur le fond sombre du trône; le roi qui prononce sa sentence en scandant ses paroles de gestes nerveux, tout cela me rappelait les figures de Dirick Vellert, et, lors d'une visite à Paris, quand je me trouvai devant le vitrail même, mes impressions se trouvèrent confirmées. M. Magne ne donne pour certain aucun nom d'auteur. Il rapproche très judicieusement une figure qui se trouve dans notre vitrail — celle de la mauvaise mère — de la sainte Marie Cleophas du vitrail des Alérions à

1. C'est tout particulièrement de cette partie inférieure qu'il est question dans ces pages. Le tympan, où se trouvent figurées *l'Offrande, le Songe de Salomon*, et *la Visite de la reine de Saba*, est d'ailleurs du même style.

2. Voir, dans le tome XXII des *Jahrbücher der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* l'identification de ce maître avec le maître au monogramme D★V, dit Dirick van Star, ou le maître à l'Étoile.

3. Lucien Magne, *L'Œuvre des peintres verriers français. Verrières des monuments élevés par les Montmorency*, 1885, p. XXVI.

Montmorency, et démontre que, manifestement, un même carton a servi pour les deux personnages qui, du reste, peuvent être datés, à quatre ou cinq ans près, de la même époque; mais il n'ose attribuer la paternité de l'œuvre à Robert Pinaigrier, dont parle l'*Inventaire des richesses d'art*[1]. En effet, même si Pinaigrier a exécuté le vitrail, rien ne prouve qu'il



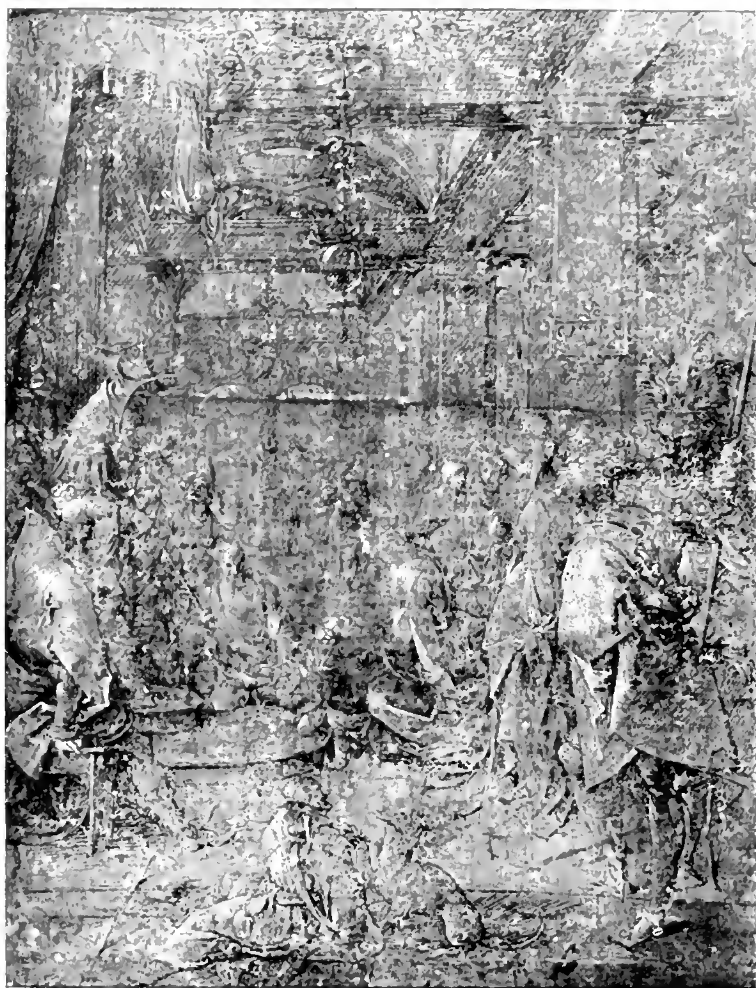
Le Jugement de Salomon.
Partie d'une verrière de l'église Saint-Gervais à Paris.

ait été l'auteur des cartons. Sous ce rapport, l'histoire des vitraux de King's College, à Cambridge (vers 1520), est instructive. Les contrats pour la décoration de ces vingt-cinq fenêtres existent encore et ne désignent que des *glasyers* anglais. Il y a cinquante ans, des historiens d'art anglais en tiraient la conclusion que la peinture sur verre était déjà un art populaire dans leur pays, quand les autres arts y étaient encore peu pratiqués. Il a fallu une réelle abnégation de patriotisme pour reconnaître, plus tard,

1. *Invent. gén. des richesses d'art de la France. Paris. Monuments religieux.* Tome III, p. 186.

que les cartons de ces vitraux ont dû être dessinés dans les Flandres[1].

Le cas est probablement le même pour le vitrail de Saint-Gervais.



DIRICK VELLERT. — LE JUGEMENT DE SALOMON

Dessin. — Londres, British Museum.

Au Cabinet des Estampes du British Museum se trouve un dessin — dont la reproduction ci-jointe ne permettra malheureusement pas d'apprécier toute la beauté — qui vient jeter une lumière inattendue sur la

1. Voir deux articles dans l'*Archaeological Journal*, 18[illegible], et Westlake, *History of design in painted glass*.

question qui nous intéresse. Cette pièce mesure 0m485 de hauteur sur 0m367 de largeur; dessinée en brun foncé et en blanc sur un fond verdâtre préparé à la gouache, elle est attribuée à Cornelis Engebrechtsz, contemporain et concitoyen de Lucas de Leyde.

J'ai l'intention de discuter ailleurs cette attribution[1]; il me suffit, pour le moment, de proposer un autre nom, celui de Dirick Vellert, me basant sur certains détails de style qui se rencontrent, entre autres, dans la figure d'une des deux femmes, la mauvaise mère[2], détails qui rattachent le dessin à ceux de la première manière du maître, c'est-à-dire qui permettent de fixer la date de son origine à 1515 environ[3].

Revenons maintenant au vitrail et comparons-en la composition avec celle du dessin. On verra que l'architecture et plusieurs personnages ont été utilisés. Certains d'entre eux ont été copiés presque intégralement : il en est résulté même un contre-sens bizarre : le geste de la jeune mère qui étend ses mains comme pour protéger son enfant, parfaitement motivé dans le dessin, ne s'explique plus sur le vitrail. Quelques figures, puisque la composition s'est étendue en largeur, ont dû être ajoutées; par exemple, le bourreau qui tient l'enfant, et l'homme, à l'extrême droite, dont on ne voit que le profil; d'autres ont été supprimées, comme le bouffon, sur le premier plan[4]. Mais tout cela ne saurait empêcher de reconnaître que le dessin a servi de modèle pour le carton du vitrail, et comme celui-ci a été exécuté environ seize ans plus tard que le dessin, c'est-à-dire en 1531, date à laquelle Vellert avait déjà changé de manière, il en résulte que fort probablement c'est à l'insu de l'artiste que le dessin a été utilisé. A une époque où un heureux internationalisme ignorait toute propriété artistique individuelle, un emprunt de ce genre ne saurait nous étonner.

N. BEETS

1. Voir mes articles dans *l'Art flamand et hollandais* de décembre 1906 et de mars 1907.

2. Cette même figure se retrouve en sens inverse sur un dessin du Louvre (École allemande, n° 18.874), dessin que j'attribue, ainsi que la fameuse *Bathseba im Bade*, de l'Albertine, à Vellert jeune. La mère agenouillée et le vieillard de gauche ont été utilisés, du reste, dans une *Pietà*, autre dessin d'une facture assez dure, qui se trouve également au Louvre (1520, École allemande, photographié par A. Giraudon).

3. Ainsi s'explique que la *Cléophas*, à Montmorency, ait pu être exécutée quelques années avant *le Jugement de Salomon* de Saint Gervais.

4. Je crains qu'une restauration, faite en 1868, n'ait amené d'autres modifications. M. Magne en indique quelques-unes et il me semble, de mon côté, que les têtes des deux femmes sont d'une facture trop égale.

BIBLIOGRAPHIE

L'Architecture hindoue en Extrême-Orient, par le général L. de BEYLIÉ. — Paris, Ernest Leroux, 1907, in-4°.

Le général de Beylié, dont le livre sur *l'Habitation byzantine* avait mérité les éloges des maîtres de la science byzantine, publie un nouvel ouvrage sur *l'Architecture hindoue en Extrême-Orient*, qui n'aura pas un moindre succès. L'auteur nous dit que ce travail est le fruit de ses recherches archéologique en Extrême-Orient pendant les années 1903-1906; il aurait pu dire plus justement qu'il est le fruit de toute une vie d'études et de recherches, patiemment poursuivies au cours de longs séjours à l'étranger. J'ajouterai que dans ce livre on remarque, non seulement une profonde culture historique, une connaissance très complète des monuments, mais aussi un très vif sentiment artistique, qui a permis à son auteur de comprendre le sens des œuvres étudiées et d'établir de pénétrantes comparaisons entre les divers arts de l'Orient et aussi entre ces arts et notre civilisation européenne.

Cet ouvrage est, à proprement parler, un précis d'archéologie comparée pour les pays, si nombreux et si divers, de civilisation hindoue; le savant auteur, après avoir exposé les principaux caractères des divers styles architecturaux de l'Inde ancienne et les influences exercées ou reçues par l'art hindou jusqu'à l'époque des grandes invasions musulmanes, étudie les monuments du Cambodge et du Champa (ancien Annam), ceux du Siam et du Laos, puis l'art birman et l'art javanais, pour terminer par Ceylan et ses célèbres ruines d'Anuradhapura (III[e] siècle avant J.-C.). Chaque chapitre est précédé d'un court historique, d'autant plus intéressant que jusqu'ici les origines des divers peuples de civilisation hindoue n'étaient connues que des quelques spécialistes s'occupant de sanscrit, de pali et d'archéologie hindoue.

En résumé, l'auteur émet une quantité d'idées nouvelles, étayées par près de quatre cents photographies inédites, qui permettent au lecteur de se faire une opinion personnelle. C'est un livre de bonne foi, qui a l'avantage d'avoir été écrit sur place et qui est d'autant plus précieux qu'il n'existait aucun ouvrage de ce genre dans la littérature française.

MARCEL REYMOND.

La Vie des peintres italiens, par Giorgio VASARI. Traduction nouvelle par T. de WYZEWA. I. **Filippo Lippi et Botticelli**. — Paris, F. Gittler, 1907, in-16.

L'idée de découper Vasari en petites tranches, et de faire paraître chacune des *Vies* séparément, en les accompagnant de quelques reproductions, est si ingénieuse qu'il est étonnant qu'on n'y ait pas songé plus tôt. Mais il ne faut pas le regretter, car qui sait si le traducteur eût possédé les qualités de M. Teodor de Wyzewa? La sûreté de l'érudit, la probité du traducteur et le talent de l'écrivain, il réunit tout ce

qu'on est en droit d'exiger pour un travail aussi délicat et dont il est permis d'attendre de si fructueux effets ; car, ainsi présentées, avec leurs images bien choisies, et surtout avec leurs notes critiques, redressant les erreurs, réparant les lapsus, précisant les dates, indiquant ce que sont devenues les œuvres dont il est question dans le texte, *les Vies de messer Giorgio* sont vraiment la première chose à lire sur les maîtres italiens ; en outre, le format si commode, adopté pour cette publication, fera de ces petits livres les *vade-mecum* obligés de tout voyageur en Italie.

Moritz von Schwind, von Otto WEIGEMANN. — Stuttgart und Leipzig, Deutsche Verlagsanstalt, 1906, gr. in-8°.

La collection des *Klassiker der Kunst*, dont il a été bien souvent parlé ici-même, abandonne un instant les maîtres anciens pour consacrer un volume à l'un des peintres allemands les plus remarquables du XIXe siècle : Moritz von Schwind. Comme il est d'usage dans cette collection, le livre s'ouvre par une monographie, due cette fois à la plume autorisée de M. Otto Weigemann ; puis viennent les reproductions des œuvres de l'artiste, soulignées par des légendes en trois langues et agrémentées de tous les renseignements désirables. Le nombre de ces reproductions atteint 1265 : c'est assez dire l'importance de l'ouvrage. Quant à son intérêt, nul ne saurait le mettre en doute, de ceux qui savent quel artiste, varié d'inspiration comme de procédé, fut ce Moritz von Schwind (1804-1871), peintre, illustrateur, lithographe, graveur sur bois, qui traita la fresque décorative avec le même soin et le même goût que la vignette ou l'encadrement, et qui trouva dans les légendes et les contes de fées, mieux que dans l'allégorie et l'histoire, les thèmes les plus aptes à faire valoir son imagination charmante et son sens de la composition.

Le Peintre-graveur illustré (XIXe et XXe siècles), par M. Loys DELTEIL. Tome II. **Charles Méryon**. — Paris, chez l'auteur, 1907, in-fol.

Lors de l'apparition du premier volume du *Peintre-graveur illustré*, consacré à Millet, Rousseau, Dupré et Jongkind, on a dit ici les mérites de cette publication, dès maintenant rangée par les amateurs et collectionneurs d'estampes au nombre de leurs classiques. M. Loys Delteil, en effet, n'a rien négligé pour donner à son répertoire ce cachet de « fini », qui cote un livre de ce genre, et il faut avoir touché à l'aride besogne qu'est celle des catalogues, pour pouvoir évaluer la peine que s'est donnée l'auteur et apprécier à leur valeur les multiples renseignements qu'il a su grouper.

Après une biographie succincte, mais établie d'après les sources les plus précises, M. Delteil a divisé l'œuvre de Méryon en six parties : essais ; vues de Paris ; vues diverses ; portraits ; frontispices, adresses, rébus, divers ; pièces faussement attribuées et copies. Pour chacune de ces séries, il nous donne non seulement la reproduction de toutes les pièces, mais la description de leurs états (certaines, comme *le Pont au Change*, en comptent jusqu'à onze), leurs prix en ventes publiques, la mention et la reproduction des dessins préparatoires, le jugement porté sur elles soit par l'artiste lui-même, soit par les critiques contemporains ; en un mot, tout ce qui peut servir à l'identification et à l'estimation d'une estampe.

Et le pauvre grand Meryon voit ainsi se poursuivre l'œuvre de réparation commencée jadis par les Burty et les Bracquemond : ses estampes n'ont jamais été plus recherchées qu'à l'heure actuelle, et voici en outre qu'un modèle de répertoire en est dressé par le zèle de M. Delteil, deux fois expert en la matière.

La Comédie Française, par Frédéric LOLLIÉE. Préface de Paul HERVIEU. — Paris, L. Laveur, 1907, in-4°.

L'auteur des *Femmes du Second Empire* vient de publier une nouvelle histoire de la maison de Molière, que les amateurs de théâtre ont dû accueillir avec sympathie, non pas qu'elle apporte sur le sujet des révélations destinées à modifier l'état de nos connaissances, mais parce que M. Lolliée a su entremêler à des documents que l'on connaissait déjà des anecdotes bien connues elles aussi, et qui tirent un regain de fraîcheur à se voir habilement enchâssées dans un exposé rapide et brillant de trois siècles de gloire.

Des illustrations, crayonnées par M. G. Scott, ou reproduites d'après les plus célèbres pièces du musée de la Comédie-Française, illustrent à chaque page ce beau livre, dans lequel l'éditeur a poussé le souci de la bonne tenue typographique jusqu'à évincer toute reproduction en simili-gravure : rien que des bois ! C'est là un fort louable parti pris. Mais pourquoi l'avoir poussé à l'extrême en faisant regraver sur bois de splendides estampes du XVIII[e] siècle, qui se seraient fort bien passées de cette nouvelle traduction ?

Ce sont là, d'ailleurs, des vétilles, qui ne sauraient rien enlever à l'intérêt de l'ouvrage, — un monument nouveau élevé à la gloire de cette Maison, qui est, au dire du préfacier Paul Hervieu, le meilleur symbole de la protection accordée par l'esprit français aux beaux-arts et aux belles-lettres.

Les Musées d'Europe, par Gustave GEFFROY. **La Sculpture au Louvre**. — Paris, P. Lamm, 1907, in-4°.

Nous revenons de Versailles, de Hollande et d'Angleterre, où M. Gustave Geffroy nous conviait naguère à le suivre, dans ses visites aux *Musées d'Europe*, nous revenons à notre Louvre, dont il nous détailla précédemment les trésors de la section de peinture, et cette fois, c'est à la sculpture que l'auteur nous conduit.

Sans doute, il ne saurait être question de donner en un seul volume une description raisonnée de toutes les sculptures du Louvre : le livre n'y suffirait pas et, au surplus, ce n'est point là l'intention de l'auteur ni l'objet de son ouvrage. Comme pour la peinture, la sculpture au Louvre permet de présenter une indication d'ensemble de ce vaste sujet et d'en écrire l'histoire dans ses grandes lignes, à commencer par les monuments de l'Assyrie et de la primitive Égypte, pour finir avec les œuvres de nos artistes français du XIX[e] siècle, — les Rude et les Carpeaux : « Ce sera si l'on veut, un sommaire de la beauté, de la grâce, de l'émotion, de la pensée, que les statuaires de toutes les régions et de tous les temps ont exprimées par leurs statues et leurs figurines, leurs bas-reliefs et leurs bustes ». Sommaire éloquemment condensé par M. Geffroy en quelques centaines de pages, et appuyé, renforcé, pour ainsi dire, époque par époque, d'une illustration abondante et soignée.

La Femme italienne à l'époque de la Renaissance, par E. RODOCANACHI. — Paris, Hachette, 1906, in-fol.

Un gros ouvrage de cinq cents pages in-folio, ce n'est pas trop pour étudier la Renaissance au seul point de vue féminin, et M. Rodocanachi le fait pressentir dès les premières pages, en exposant l'idée maîtresse de son livre : à savoir que la femme fut l'inspiratrice charmante et un peu la créatrice de la Renaissance, et que, pour bien pénétrer l'esprit de cette époque, il importe d'étudier au préalable la formation de l'âme et le développement de l'intelligence des femmes, leur rôle dans la famille, la maison et la société, leurs moyens de plaire et leur façon d'entendre l'amour. Autant de problèmes délicats et complexes, autant de chapitres copieusement annotés et documentés avec soin, dans lesquels l'auteur a retracé les conditions d'existence des femmes italiennes d'autrefois, avant d'examiner leur rôle et leur influence.

Or, si leur influence historique, intellectuelle et morale fut considérable, non moins important fut aussi leur rôle artistique, aussi les artistes ont-ils été largement mis à contribution pour l'illustration de cet ouvrage : tous ceux, les illustres et les inconnus, qui célébrèrent dans leurs chefs-d'œuvre la beauté de la femme italienne de la Renaissance, tous ceux qui collaborèrent à sa parure et à son luxe, se trouvent ici réunis pour une nouvelle démonstration de l'ascendant qu'exercèrent les Italiennes sur les artistes de cette époque.

C'est ce qui fait que, dans ce livre où il n'y a pas de chapitre spécialement consacré à l'art, il n'y en a pas non plus où l'art n'intervienne de lui-même, tant il avait de manières de se mêler intimement à la vie de la Renaissance.

E. D.

LIVRES NOUVEAUX

— *Les Grandes institutions de France. La Monnaie*, par Fernand MAZEROLLE. — Paris, H. Laurens, in-8°, fig., 3 fr. 50.

— *Les Grandes institutions de France. La Bibliothèque nationale*, par Henry MARCEL, Henri BOUCHOT, Ernest BABELON, Paul MARCHAL et Camille COUDERC. — Paris, H. Laurens, gr. in-8°, fig., 7 fr.

— *Henri Rivière, peintre et imagier*, par Georges TOUDOUZE. — Paris, H. Floury, in-4°, fig. et pl., 25 fr.

I Palazzi di Roma e le case di pregio storico e artistico, di Luigi CALLARI. — Roma-Milano, Società editrice Dante Alighieri, in-16, fig.

— *Aubrey Beardsley*, par Arthur SYMONS. Traduit par Jack Cohen, Edouard et Louis Thomas. — Paris, H. Floury, in-4°, pl.

— *Sandro Botticelli*, di Art. Jahn RUSCONI — Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1907, in-4°, pl., 7 fr.

— *The Art of the Dresden Gallery*, by Julia de WOLF ADDISON. — London, G. Bell and sons, 1907, in-8°, pl., 6 sh.

— *L'Œuvre peint de Jean-Dominique Ingres*, 42 photographies classées par ordre de date, avec une introduction et des notes, par T. de WYZEWA. — Paris, F. Gittler, 1907, gr. in-8°, pl.

Le gérant : H. DENIS.

PARIS. — IMPRIMERIE GEORGES PETIT, 12, RUE GODOT-DE-MAUROI.

L'EXPOSITION

DE

PORTRAITS PEINTS ET DESSINÉS

DU XIII[e] AU XVII[e] SIÈCLE

A LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE



'EXPOSITION actuellement ouverte à la Bibliothèque nationale marque une nouvelle étape dans la série des manifestations destinées à faire connaître au public les principales richesses de ce grand établissement, et dont nous avons commenté la première dans le numéro de mai 1906 de la *Revue*. Il a paru désirable, au sortir des inventions galantes et des mignardises de mise en scène du XVIII[e] siècle, de présenter aux curieux un aspect tout différent de la production artistique du passé, et de mettre sous leurs yeux les principales contributions de l'enluminure et du crayon à la figuration iconique des personnalités importantes de l'histoire, dans un cycle étendu, qui va de la fin du XIII[e] siècle au milieu du XVII[e].

L'espace restreint dont nous disposons pour l'étude de notre sujet ne nous permettant point de traiter l'ensemble des points de vue qu'il présente, des questions qu'il soulève, nous nous bornerons à relever, dans la série des ouvrages réunis rue Vivienne, les progrès de l'observation et les perfectionnements de la technique, sans méconnaître qu'il ne s'agit pas d'un mouvement continu, et que si, çà et là, des individualités d'élite dépassent la moyenne de leur temps, l'art de certaines périodes, par

contre, marque un véritable retour en arrière sur des conquêtes qu'on eût pu croire définitives.

Le plus ancien des manuscrits exposés, la traduction latine de l'*Encyclopédie médicale* de Rhazes, montre, à trois reprises, le roi Charles d'Anjou, avec ses ambassadeurs d'abord, puis avec le traducteur juif Farag. Le caractère byzantin de ces miniatures en exclut toute expression directe de la vie : ce sont des images purement schématiques, où il ne faut point chercher une ressemblance. Bien que d'un art un peu plus souple, les portraits de Philippe le Hardi, de Philippe le Bel, de Louis le Hutin, dans des scènes de dédicace des *Chroniques de Saint-Denis*, du *Livre de Dina et Kalila*, et de *l'Histoire de saint Louis*, par Joinville, gardent la même généralité inexpressive. Philippe le Long, dans celle de *la Vie et les Miracles de saint Denis*, n'est encore qu'un figurant impersonnel. Il faut arriver aux *Actes du procès de Robert d'Artois*, pour trouver à la page de tête, qui reproduit une audience du procès, sinon l'identité réelle des personnages en cause, du moins l'animation d'une scène mouvementée, où s'entrechoquent les sentiments et les passions. L'attitude du roi, tourné vers l'accusé qu'il interpelle, le geste de protestation de celui-ci, à défaut de l'expression physionomique, y accusent le caractère dramatique de la situation. Le frontispice de l'exemplaire des *Statuts de l'ordre du Saint-Esprit* offert à Henri III par la république de Venise, dans la figure de Louis de Tarente en prière, avec sa barbe bifide, sa tunique serrée à capuchon,



CHARLES V ET SES CONSEILLERS.
LA MORT DE SAINT LOUIS.
Miniature des *H*[illegible] de la Bibliothèque nationale.



CHARLES VIII.

Peinture exécutée à l'intérieur d'un des ais de bois de la couverture du ms. lat. 1190
de la Bibliothèque nationale.

sa courte épée droite, ébauche une sorte d'individualité. Les portraits de Charles V, le roi lettré cher aux enlumineurs, surtout le n° 16, qui le présente de profil, les joues pleines, le nez fort et allongé, très semblable à la statue des Célestins aujourd'hui au Louvre, nous donnent enfin un portrait, dans toute l'acception du mot, avec ses traits signalétiques particuliers et exclusifs. Le manuscrit du *Livre du gouvernement des Rois* y ajoute une caractéristique morale, l'air de bonté attentive du souverain. Une miniature des plus intéressantes des *Heures d'Anjou* représente la mort de saint Louis, sous les traits de Charles V : le roi est au lit, la couronne en tête, entouré de ses conseillers : parmi ceux-ci, il en est un, tourné de côté, avec des cheveux ras et une barbe courte, dont l'énorme tête dénonce du Guesclin (voir la fig. p. 402).

Un *De Viris illustribus* de Lombardo della Seta donne de Pétrarque un profil à la plume datant de 1379, et qui offre les plus grandes chances d'authenticité, avec le masque pensif, l'arête robuste du nez, le menton puissant et volontaire. Parmi les figurations de Charles VI, une seule est intéressante, celle du manuscrit des *Demandes faites par le roi Charles VI touchant son État et le gouvernement de sa personne* ; le roi y est assis, longue tête étirée et blafarde ; dans les assistants, son oncle le duc de Berry, en bonnet fourré et houppelande noire brodée de cygnes d'or, est particulièrement remarquable ; la justesse de sa mimique dénote un véritable artiste : une des mains du prince semble souligner ses paroles, tandis que l'autre se pose familièrement sur la poitrine de son interlocuteur. Ce manuscrit remonte à 1410[1]. Notons les *Heures* de Marguerite de Clisson, exécutées vers 1387, avec une charmante figure agenouillée de la jeune femme, du galbe le plus fin. Une image de Christine de Pisan, présentée dans sa maison, en robe bleue et hennin de linge, en tête de son *Livre de chevalerie*, montre, passant devant ce logis, trois beaux cavaliers, dont la fière allure rappelle, en dépit de la petitesse de la vignette, les condottieri florentins d'Andrea del Castagno.

Les *Grandes heures* du duc de Berry le mettent en scène à plusieurs reprises : debout, en robe rouge à revers fourré, et suivi de cinq personnages, il est reçu par saint Pierre : le gros nez, la lippe, le menton épais des *Très riches heures* de Chantilly se retrouvent ici, tandis que dans le

1. Voir la *Revue*, t. XX, p. 25.



Jean Miélot offrant à Philippe le Bon [illegible] Bou[illegible] sa trad[illegible]

de l'Avis directif de frère Brochart

[illegible]

Livre des bonnes mœurs de Jacques Le Grand, pourtant contemporain (1410), le duc apparaît avec son second type : moustache et petite barbe. Le Jean sans Peur assis, du *Livre des Merveilles* de Marco Polo, est également très caractérisé, sous son espèce de bonnet phrygien noir, assez semblable, à la sévérité près, à la *corne* des Doges[1]. La richesse des collections de la Bibliothèque nationale a permis un rapprochement fort curieux entre une aquarelle offerte en 1886 à cet établissement et représentant de profil Louis II d'Anjou en buste, avec une robe de drap d'or ramagé et un chaperon en crête de coq[2], et un manuscrit des *Heures* de René d'Anjou, qui représente son père dans une pose et un costume tout semblables. Nous arrivons à la *Mer des histoires* de Jean Colonna, et aux deux portraits de Jouvenel des Ursins et de son fils Jean, en prières au-dessous du groupe de la Trinité, lesquels constituent un remarquable effort d'individualisation des têtes par le modelé. Une des grisailles des *Miracles de Notre-Dame* de Jean Miélot contient une vigoureuse effigie de Philippe le Bon, en armure, à genoux devant la Vierge, avec une tête maigre et tannée, sous des mèches de cheveux clairesemés.

L'art italien fait son entrée, avec un portrait de Galeas-Marie Sforza, à vingt et un ans, en tête d'un *Opusculum super declaratione arboris consanguinitatis*. Nous ne nous étendrons pas sur l'admirable Jean Fouquet, de 1469 : Louis XI tenant un chapitre de l'ordre de Saint Michel, où le caractère individuel des têtes s'allie à un équilibre magistral dans la composition et à une coloration légère d'un charme exquis[3]. Une *Vita Christi* de Ludolphe de Saxe montre, en regard d'un grand Crucifiement, de l'exécution la plus serrée, un portrait à genoux, en armure, de Louis bâtard de Bourbon, d'une extrême finesse. Notons une provenance de Naples, une *Défense de Platon*, par And. Contrario, contenant un beau médaillon en profil d'Alphonse V, en date de 1471; une *Chronique* de Georges Chastellain, avec un Charles le Téméraire en robe noire, assis, la tête sur la main, dans une attitude pensive. Le beau manuscrit des *Heures* de Louis de Laval offre, au folio 51, un portrait de ce seigneur, en robe de velours rouge fourrée, à genoux devant la Vierge, exquise de candeur.

1. Voir la *Revue*, t. XIX, p. 411.
2. Voir la *Revue*, t. XV, p. 415.
3. Voir la *Revue*, t. II, p. 156.

et dont l'Enfant nu, d'un réalisme accentué, rappelle beaucoup celui de la Vierge de Fouquet au musée d'Anvers; quant à Louis de Laval, il est admirable, avec son expression usée de vieillard, et ses petits yeux mal ouverts (voir l'héliogravure p. 409). Un exemplaire, exécuté en 1485, de la *Cosmographie* de Ptolémée, montre, à son premier feuillet, Louis de Bruges agenouillé devant un autel, dans un fastueux encadrement de roses, de rinceaux feuillagés, d'écussons et de bombardes. Le personnage offre quelque ressemblance avec Louis XII. Sur la couverture de bois d'un livre de prières, figure un portrait, saisissant de réalisme, de Charles VIII à mi-corps, les longs cheveux droits débordant d'un bonnet noir, le fort nez aquilin, entre des yeux saillants, surmontant une bouche vaste et sinueuse qu'entoure un pointillé de barbe rase (fig. p. 403).

Les effigies d'apparat se pressent : c'est Francesco Sforza à cheval, en armure complète noire, le bâton de commandement à la main, sous un encadrement en portique, dans l'attitude de Niccolò de Tolentino, à Santa Maria del Fiore; c'est Anne de Bretagne, au visage rond et paterne, à genoux, en robe de drap d'or, en tête des *Heures* célèbres enluminées par Bourdichon; c'est Louis XII, en casque empanaché et armure à jupe, sur un cheval cuirassé (*Relation de la campagne de 1507*); c'est le même en grisaille relevée d'or (*Chronique* de Monstrelet continuée), exhibant sa face vieillotte dans l'ouverture du heaume à plume tirebouchonnée, entre des médaillons d'Alexandre, César, Arthur, Charlemagne, Godefroy de Bouillon. On a cru trouver François Ier et sa sœur Marguerite dans les deux joueurs d'échecs du *Livre des échecs amoureux* de Jacques Le Grand. C'est lui, tout jeune et imberbe encore, les mains jointes dans un gentil geste, que sa mère présente au Christ, dans le manuscrit d'une ode latine à François d'Angoulême, par son précepteur Fr. du Moulin. Louise de Savoie reparaît dans une *Vie de Blanche de Castille*, en costume de veuve, assise devant un bassin où elle plonge un gouvernail; elle a dans le dos ses deux ailes emblématiques; un malade, gisant devant elle, atteste sa charité. L'œuvre, dans un charmant encadrement Renaissance, a toute la grâce précieuse et subtile du temps. Même impression dans une peinture de l'*Initiatoire instruction en la religion chrétienne pour les enfants*. Henri d'Albret, roi de Navarre, vêtu d'un manteau d'or, un toquet rouge posé de biais sur ses cheveux blonds, la barbe légère, y est



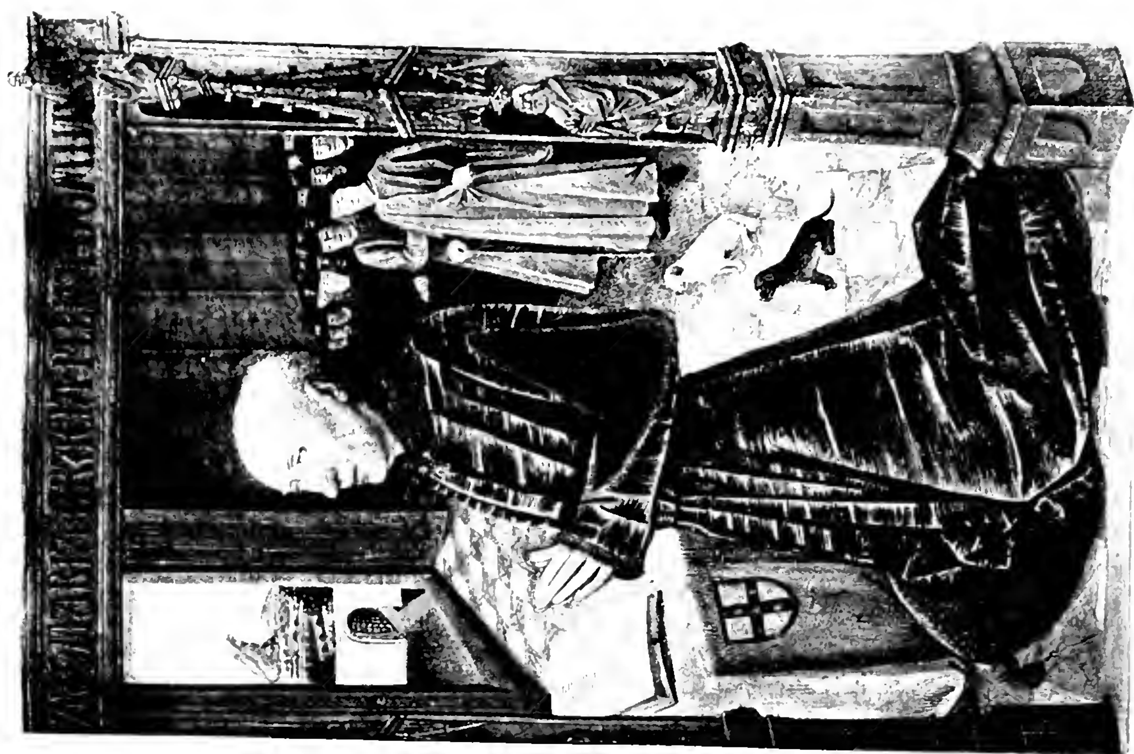
Henri d'Albret, roi de Navarre, et Marguerite de Valois,
sœur de François Ier.

Frontispice du ms. [illegible] de la bibliothèque de l'Arsenal

représenté au milieu d'un jardin, tendant, par dessus la grille, une marguerite à sa future femme, sœur de François Ier. La galanterie des cours d'amour parfume cette page amoureusement caressée. François Ier se voit au frontispice des *Discours de Cicéron*, par Et. Leblanc, chargeant, sur un cheval blanc, à Marignan : son long visage encadré de barbe noire est reconnaissable sous le heaume : il renverse un chevalier de sa lance.

Mais les œuvres abondent, et il faut passer vite : le *Recueil des rois de France*, par Jean du Tillet, montre le même prince en costume du sacre, sur un trône surmonté d'un dais ; bien qu'un peu idéalisée par l'atténuation du nez et des pommettes, la ressemblance demeure très appréciable. Dans les *Heures* de Henri II, le roi, incliné sur un malade agenouillé, touche ses écrouelles : le style fantaisiste de l'église où la scène se passe ne permet pas de croire que celle-ci (le prieuré de Saint-Marcoul-de-Corbeny) ait été reproduite d'après nature. Du même souverain, le Cabinet des Estampes a prêté un petit portrait en buste, en justaucorps rayé, avec toque emperlée à plumes, sur fond bleu, d'une qualité très délicate et d'une expression très vivante, avec une nuance de cordialité intelligente qui surprend un peu. Un grand Henri III en pied, assez médiocre, figure dans l'*Armorial de l'ordre du Saint-Esprit*. Le duc d'Alençon, vêtu de noir, au folio 6 de ses *Heures*, reproduit assez exactement le personnage du n° 250 des portraits au crayon. Une enluminure des *Heures* du marquis de Bade (1647), d'une finesse exquise, le montre en armure, agenouillé aux pieds d'un Christ dont le type et la musculature seraient d'un Rubens miniaturiste. L'artiste, Fréd. Brentel, s'est représenté lui-même, en médaillon, à la fin de son œuvre : longue tête rase et blanche, à moustache et royale.

Des deux portraits de Louis XIV, l'un, attribué à Petitot, le simule en costume à la romaine, montant un cheval bai brun, et couronné par une Victoire ; le thème héroïque n'en offusque pas la ressemblance ; l'autre figure dans les *Heures de Louis le Grand :* le roi est à genoux devant un prie-Dieu, en costume de sacre, dans un encadrement magnifique ; la tête est assez fine, mais l'attitude, une main sur le cœur, trop conventionnelle. Une feuille des *Annales manuscrites de la ville de Toulouse*, arrachée à la destruction de cette chronique illustrée en 1793, contient quatre portraits en pied de capitouls, du début du XVIIe siècle, avec la barrette et





la robe mi-partie rouge et noire. Ce sont des effigies d'une belle franchise, où s'inscrivent le tempérament et le caractère de ces magistrats municipaux; le dernier, en grand chapeau de feutre, est particulièrement individuel, avec une expression un peu obtuse. Une gouache de Louis de Guernier, qui a servi de frontispice au célèbre recueil de *la Guirlande de Julie*, assied dans un parc vague la marquise de Rambouillet et Julie d'Angennes, à qui la première, dans un geste d'abnégation maternelle, tend le trophée galant qu'un amour vient de lui remettre. Dans leurs atours étoffés, mais peu discrets, les deux héroïnes littéraires exhibent des beautés assez lymphatiques. Enfin, un agréable portrait à mi-corps, dans un ovale, de la Grande Mademoiselle, au visage paisible et aux yeux clairs, clôt chronologiquement la série de ces effigies. Il est impossible de méconnaître, à l'examen de ces miniatures, que vers la fin du xve siècle le métier s'y alourdit singulièrement; préoccupés de serrer le modelé des figures, les artistes y introduisent tout un jeu de teintes neutres, et leur enlèvent ainsi en grande partie cette transparence et cette fraîcheur qui en faisaient le principal charme. Cette constatation ressort avec évidence du seul rapprochement de deux monuments considérables, séparés par moins d'un quart de siècle : les *Heures* de Louis de Laval et celles d'Anne de Bretagne. La limpidité d'exécution des unes contraste de façon saisissante avec la lourdeur « peinée » des autres, et cette différence n'est pas moins sensible dans les scènes de sainteté qui ouvrent chacun des manuscrits, que dans les portraits qui leur font face. Cette sorte de dégénérescence de la technique, qui persiste jusqu'à la disparition du genre de l'enluminure, nous la constaterons également, à son heure, dans les portraits dessinés, que nous allons étudier rapidement.

Il ne peut être question, en si peu de pages, d'esquisser, même succinctement, l'histoire de cette forme d'art en France, pendant les cent vingt ans environ que dura sa vogue. En dépit des consciencieuses recherches de la critique, l'action des divers ateliers, la part des différents artistes sont encore entourées d'une épaisse obscurité. Henri Bouchot a quelque peu démêlé le rôle des deux Clouet; M. Étienne Moreau-Nélaton, celui de Le Mannier; M. Jules Guiffrey a sensiblement débrouillé, dans cette *Revue*, la généalogie des divers Dumonstier[1]. Mais il reste une période

1. T. XVIII, p. 5, 136, 325, 447; t. XIX, p. 47; t. XX, p. 321.

intermédiaire, celle que marquent les noms de Nicolas Quesnel, de Jean de Court, de Benjamin Foulon; en l'absence de signatures comme de témoignages, le catalogue de l'exposition, avec beaucoup de prudence, a tenté, tout au moins d'après certains traits communs, de délimiter leurs groupes respectifs. Nous ne le suivrons pas dans ses déductions ingénieuses. Mieux vaut examiner, sans égard aux noms, les principaux ouvrages exposés, pour en faire ressortir les caractères et les mérites, tout en suivant, à travers l'ensemble, l'évolution graduelle qui en modifie peu à peu la facture et l'aspect. Dans le panneau où s'avère l'influence, sinon la marque même de Jean Clouet, la figure dominante



GASPARD DE COLIGNY, AMIRAL DE FRANCE.
Crayon du XVI[e] siècle. — Bibliothèque nationale.

est celle de François I[er]; le crayon de la Bibliothèque nationale n'est pas sans analogie avec le portrait du Louvre, qu'il suit fidèlement dans l'accentuation du nez et du menton; le dauphin François, qui mourut à dix-neuf ans, et Henri II enfant, l'encadrent de leurs gentils sourires d'inconscients, sous le



Marie de Beauvillier de Saint-Aignan.

Crayon du XVI[e] siècle. — Bibliothèque nationale.

béguin surmonté d'une toque à rebords; le premier est une étude pour le portrait peint du musée d'Anvers; la facture est ici simplifiée à l'extrême, c'est le trait presque pur. La sœur du roi, la Marguerite de l'*Heptaméron*, avive sa finesse native de quelque causticité due à la pratique de la vie. Ce crayon a sûrement servi pour la peinture de Chantilly. On s'étonnera de l'ascendant exercé sur deux souverains par Diane de Poitiers, dont un crayon assez ordinaire nous dit la grosse figure sans charme; peut-être les lèvres minces, les yeux vigilants, donnent-il le mot de cet empire, bien dû à son infatigable diplomatie. François Clouet eût pu signer l'admirable portrait du duc d'Albany, où les modelés fondus du visage, la fluide légèreté de la longue barbe rousseâtre respirent la maîtrise. Il s'affirme avec éclat dans les effigies des trois Coligny : avec son front aux plans martelés, ses yeux droits et tranquilles, la construction assez pauvre du bas du visage, le connétable accuse bien sa nature persévérante, indomptable, en même temps que son intelligence un peu courte; même conformation chez son frère d'Andelot, à qui le relèvement exagéré des sourcils donne une expression particulière d'hébètement : le vrai cerveau de la famille gîte sous le vaste front harmonieux d'Odet, le cardinal renégat, au regard lointain d'homme à vastes plans. Henri II semble bien pâle, avec sa distinction fatiguée, devant ces énergies. Le couple éphémère de François II et de Marie Stuart nous a valu deux beaux portraits : le roi d'une année, avec son visage rond, sans jeunesse, au nez renflé, ne semblait pas promettre un grand souverain; Marie Stuart surprend plus encore, beauté régulière à la douceur un peu triste, sans rien de cette séduction qui devait pourtant passionner et perdre tant d'hommes[1]. L'idéal féminin du XVIe siècle était-il donc si différent du nôtre? Les portraits de Marguerite de Valois tendraient à le faire croire: rien de moins attirant que cette figure poupine aux yeux de ruse, à la bouche calculatrice, sous le demi-cercle de ses frisons: les succès pourtant ne lui manquèrent pas. Qui sait, au reste, pour combien y entrait la fascination du trône? Son frère Charles IX n'est pas représenté par moins de cinq portraits, deux de son enfance (1561), au regard maussade et dissimulé, dont l'un (n° 236) est l'étude pour le portrait du musée de Vienne, un adolescent, deux — presque identiques entre eux — de la fin de son règne, où la faiblesse et la fausseté lui composent

1. Voir la *Revue*, t. XVIII, p. 7.





Michel de Gast, chambellan du Roi

LOUIS DE BÉRANGER DU GUAST.

Crayon du [illegible] siècle [illegible]

un type singulièrement équivoque[1]. Sa mère apparaît à trois reprises, d'allure surveillée, d'expression cauteleuse en sa rigidité de veuve inconsolée[2]. Et c'est, tout autour, l'affairement, la grimace des courtisans : Jarnac, joli homme au regard bigle ; du Guast, à l'œil émerillonné, boute-en-train, que sa langue perdit ; Philippe Strozzi, un indolent follement cruel par accès ; Châteauneuf, l'homme de confiance aux airs importants ; les dames de cour s'empressent : Madeleine de Villeroy, cette fine mouche, la duchesse de Retz, cousine de Brantôme, bien digne d'alimenter son livre des *Dames galantes* ; Renée de Rieux, favorite momentanée d'Henri II, dont son visage osseux et sans charme justifie mal le caprice ; Mme de Lenoncourt, au froid visage calculateur ; et Mme de Montespedon, surintendante de la reine mère, couvre leurs manèges de sa respectabilité officielle. Un coin seul d'honnêteté discrète, de dignité fière, en cette cour : l'appartement d'Élisabeth d'Autriche, dont un crayon charmant, préparation du portrait du Louvre, nous dit le tempérament tranquille, l'irréprochable existence. Il est curieux de voir comment s'affina en elle l'hérédité des parents : l'empereur Maximilien, tempérament fruste, fortes pommettes, rude barbiche, et la fille de Charles-Quint, Marie, yeux fades, mâchoire lourde de ruminant.

Toutes ces individualités si diverses s'accusent, sans effort ni insistance, sous l'outil léger de l'artiste ; rien de plus discret et de plus simple que son métier : le blanc du papier donne les clairs, un peu d'estompe les demi-teintes, le crayon suit les contours du front, marque l'arête du nez, trace la ligne ondulée des lèvres ; cheveux et barbes sont faits de minces traits croisés ou parallèles, et quelques rehauts de sanguine viennent mettre des réveils à la commissure de l'œil, au creux de la narine et de l'oreille et simuler l'incarnat de la bouche. C'est à cette sobriété de facture que ces portraits doivent leur fraîcheur d'aspect, leur prestesse désinvolte, leur élégance concise, ce je ne sais quoi de spirituel qui s'attache aux choses aisément et promptement faites, sans prétention ni étalage. Chez les émules et amis de François (Benjamin Foulon est son beau-frère), beaucoup de ces qualités subsisteront encore, mais l'effet sera plus cherché, la réussite moins spontanée, l'effort plus visible. Ce n'en

1. Voir la *Revue*, t. XVIII, p. 141.
2. Voir l'un de ces portraits dans la *Revue*, t. XVIII, p. 329.

sont pas moins d'excellents morceaux que ces portraits du groupe des Quesnel : Anne de Puigaillard, vieille beauté fardée et horrible ; Augustin de Thou et l'admirable regard de ses yeux gris ; Joyeuse, calamistré, épilé comme une femme ; Henri III, face ingrate entre toutes ; Marie de Saint-Aignan, d'ingénuité fraîche et charmante ; Jeanne de Forges, beauté capiteuse ; Mlle de Charron, saine et ronde comme un fruit, sous la mousse de ses cheveux ; et ceux de Semblançay, très digne prélat, Arnaud de Pujols, diplomate sérieux, Antoine Caron, vieil artiste idéaliste et irascible, ne méritent pas moins d'estime. Le groupe de Jean de Court est moins riche, mais les deux portraits d'Henri IV jeune, avec sa forte lèvre inférieure, son nez aquilin et charnu, ses yeux interrogateurs, sont du plus haut prix ; le portrait dit de Marie Touchet nous montre une créature singulièrement drue et vivante[1], et, parmi les images de Gabrielle d'Estrée, il en est une (n° 292), inoubliable de charme complexe et troublant : la créature d'amour, entourée de haines et de périls, semble s'y armer de cautèle, et son sourire est aux écoutes[2]. Le groupe de Benjamin Foulon, le moins favorisé de tous, nous mène, presque sans halte, à la famille des Dumonstier. De Pierre Dumonstier, le portrait, signé et daté de 1618, d'Henry de Beaumanoir, vif, plaisant et facile, rend le meilleur témoignage[3] ; celui d'Anne de Danemark, longue tête au nez tombant, aux lèvres bridées, le n° 331 représentant une femme sur le retour, l'air obséquieux et fatigué, ne lui cèdent pas en mérite, non plus que le Mayenne au masque large et replet, à l'expression placide des yeux, dénotant en lui le plus « arrangeant » de ces terribles Guises, et surtout le Sully, en pleine maturité, d'une finesse si avisée. Avec Daniel Dumonstier s'inaugure une autre manière, la recherche du relief à tout prix, par le cerné du contour, par le renforcement du ton ; ses têtes, de format presque nature, tirent l'œil de loin par leur masse et leur éclat, mais l'incarnat en est désagréable, fait d'un carmin presque vineux ; la touche en est tapotée dans les joues, qui prennent un aspect rugueux ; ces portraits à effet fatiguent vite par une insistance pesante, qui délaisse les jolies qualités de primesaut et de prestesse du crayon, pour rivaliser avec la peinture, sans en offrir la variété ni

1. Voir la *Revue*, t. XVIII, p. 11 et 327.
2. Voir la *Revue*, t. XVIII, p. 145.
3. Voir la *Revue*, t. XX, p. 329.

les ressources. Néanmoins, les œuvres de la première période de Daniel



PORTRAIT DE FEMME.

Crayon du XVIIe siècle. — Bibliothèque nationale.

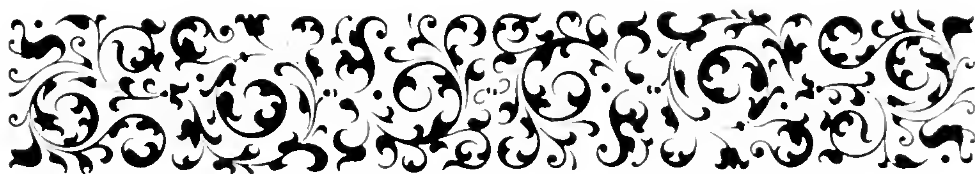
échappent encore à ces reproches : la maréchale d'Ancre, si singulière de maigreur aduste, avec des yeux d'illuminée, l'Anne d'Autriche, un peu

moutonnière, le Buckingham, élégant et pomponné dans sa fraise fastueuse, le comte de Pappenheim, admirable type d'homme de guerre ascétique et ravagé, la charmante Mlle de Canaples, Mme Cottereau du Clos, franche et cordiale, Mme de Bretoncelles, grasse, aux yeux bovins. Un homme (no 366) à moustache et royale, aux rides d'astuce autour des yeux, le marquis de Sillery très beau d'expression amène, un homme (no 348) à la barbe en pointe et aux cheveux gris, font transition, le ton, plus monté, y gardant encore de la mesure[1]. Mais l'aspect est franchement déplaisant dans les portraits du comte de Soissons, d'un enfant (no 349), de M. de Villerasol, de Mme du Breuil, de Mlle de La Songère, d'un jeune homme (no 360), de Louis de Rohan, d'un homme anonyme, avec une mèche tombant en cadenette sur l'épaule (no 375). Le genre a ici dépassé ses limites naturelles; en singeant la peinture, il l'évoque à son propre détriment, et, de fait, le goût ne tarda pas à délaisser le genre du portrait au crayon, qui n'a jamais plus, depuis, en dépit des prouesses géniales d'un Ingres et d'heureuses tentatives plus récentes, retrouvé la vogue que lui avaient attirée les Clouet. Lagneau, avec ses têtes expressives, mais trop souvent chargées et grimaçantes, était plus fait pour précipiter que pour enrayer ce déclin. On n'en regardera pas moins avec plaisir son portrait de J.-P. Acarie, plein de caractère, et la saisissante image de vieillard, qui porte le no 519.

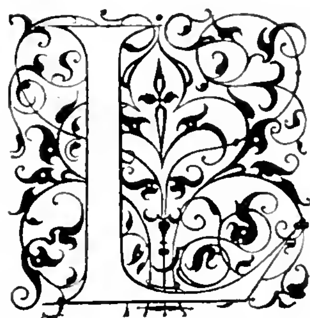
La place nous manque pour commenter ici les quatre dessins de Dürer appartenant à M. le baron Edmond de Rothschild, les deux Dürer et les trois cadres d'Holbein à M. Bonnat, qui ont déjà triomphé ailleurs; mentionnons cependant la tête d'homme à la détrempe de Cranach, appartenant à M. François Flameng, et les trois admirables masques de Jean le Constant, Frédéric le Magnanime et Christian II de Danemark, dont le musée de Reims a bien voulu se dessaisir à la dernière heure. Quant aux portraits peints proprement dits, qui forment un important appoint de l'exposition, beaucoup, et des plus charmants, ont déjà figuré aux Primitifs en 1904, et le reste devait nécessairement céder le pas, dans notre trop rapide analyse, aux deux éléments prépondérants, seuls susceptibles, par leur étendue, de donner matière à une revue méthodique et à des conclusions précises.

HENRY MARCEL

1. Les portraits du marquis de Sillery, de Mlle de Canaples, de la maréchale d'Ancre et de Mme de Bretoncelles ont été reproduits dans la *Revue*, t. XVIII, p. 334, 341, 449, et t. XIX, p. 53.



SUR EUGÈNE CARRIÈRE



Lorsqu'on monte l'escalier qui mène au premier étage de l'Exposition Carrière, disposée par M. Léonce Bénédite avec son goût habituel dans les salles de l'École des Beaux-Arts[1], une grande toile vous accueille sur le palier, qui s'intitule *l'Étude d'après nature : la peinture*. Ce sont deux jeunes filles : l'une, qui tient une palette, soulève les cheveux de celle qu'elle va peindre, comme pour mieux apercevoir la pensée sous les formes de son visage : le modèle regarde au loin, en une sorte de contemplation. Cette toile, au premier abord un peu étrange, n'est-elle pas la meilleure introduction à l'œuvre de Carrière? Par une observation très patiente — ses premiers tableaux sont d'une conscience attentive — il s'était assez tôt convaincu que tout s'enchaîne dans l'Univers : la nature cache sous la diversité des apparences une unité secrète que l'artiste peut partout pressentir, et mieux qu'ailleurs sur un visage humain. A travers ce qu'il peignait, il pensait saisir quelque chose de « l'âme suprême » du monde, et c'est pourquoi, sans doute, la jeune fille qui sert de modèle à sa sœur s'abandonne passivement, comme à des voix mystérieuses qui lui parleraient, la main sur la poitrine, où se retrouve l'écho de la pulsation universelle. Le même sens se dégage, plus net encore, de la toile intitulée *l'Étude d'après nature : la sculpture*, de

1. L'exposition des œuvres d'Eugène Carrière, inaugurée le 11 mai dernier, restera ouverte jusqu'à la fin du mois de juin.

quelques années plus récente que la première[1]. Là, le modèle, demi courbé, a les mains sur les genoux, les yeux fermés : il paraît perdu dans la prière. Et c'est bien, en effet, une sorte de prière : je crois que, pour Carrière, son art était avant tout une façon d'approcher religieusement le mystère de la nature.

Il faut voir dans sa peinture l'image qu'il se faisait de la vie. On ne discutera plus alors sur ses moyens. Pourquoi le quereller sur le parti-pris de sa couleur, sur la transposition, la déformation même, qu'il fait subir aux choses, si, en elles, c'est sa propre émotion qu'il exprime, et si les moyens qu'il emploie suffisent à nous émouvoir à notre tour ? Tout artiste un peu profond nous donne plus ou moins le reflet du monde dans son âme ; nul peut-être n'en a donné une image aussi consciente ni aussi abstraite. Ce n'est pas, qu'à proprement parler, Carrière ait voulu mettre des « idées » dans ses œuvres (s'il l'a voulu parfois, ce ne sont pas ses meilleurs tableaux), c'est qu'une sensibilité vive, mais tout en profondeur, s'alliait chez lui à un besoin, très français, de raison et de logique, qui l'obligeait de coordonner à chaque instant ses sentiments et de se faire à soi-même une philosophie. Il trouvait tout naturellement un sens à ce qu'il voyait. On peut préférer un autre art, plus spontané, plus ouvert au charme des apparences, un art moins complexe et moins volontairement réfléchi ; on ne saurait méconnaître ce que celui-ci a de beauté sérieuse et profonde, ni que ce soit un art de peintre. C'est par les yeux que Carrière comprenait — « l'amour des formes de la nature, a-t-il écrit lui-même, est le moyen de compréhension que la nature m'impose », — et c'est le pinceau qui était son moyen naturel d'expression. On s'en convainc sans peine en le suivant à l'exposition, depuis le calme et minutieux portrait de sa mère, de 1876, jusqu'aux résumés passionnés de ses dernières années ; en observant comment sa technique, formée à l'école des maîtres, est devenue, au cours d'un effort continu, une forte, personnelle, et souvent très belle matérialisation du sentiment[2].

Carrière assurément était peintre, mais avec des traits qui le distinguent de la plupart. Il ne savait peindre que ce qu'il avait constamment

1. *La Peinture* est de 1899, *la Sculpture* de 1904.

2. M. Gabriel Séailles a étudié cette évolution de la technique de Carrière avec une éloquente pénétration, dans la préface qu'il a écrite pour le catalogue de l'Exposition.



sous les yeux, parce que cela seul lui parlait. Il n'avait pas cette imagination, cette fantaisie poétique, qui permettent à un Rembrandt de créer du rêve avec les éléments de l'existence quotidienne. Il n'était pas coloriste, je veux dire qu'il n'a jamais senti, même à ses débuts, ce qu'il y a d'expressif dans la couleur; de la lumière, il n'a vraiment aimé que les dégradations qui modèlent la surface des corps. Renfermé de bonne heure entre sa femme, ses enfants, quelques amis, dans un intérieur étroit, il s'en tint à ce qui l'entourait. Sa vision ne s'élargit guère, et ses tentatives hors de son cercle habituel ne sont pas les plus heureuses, mais elle s'approfondit sans cesse. Dans des motifs toujours les mêmes, il sut trouver des beautés toujours renouvelées. Il entrait peu à peu dans la logique de la nature et croyait deviner son secret.

Les tendances généralisatrices de son esprit auraient pu glacer son art, s'il n'avait été trop sensitif et trop peintre pour ne pas rester instinctivement fidèle aux accidents des choses en cherchant leur essence. Son « cœur » le sauva de sa « raison ». Ses préoccupations viennent seulement donner à son œuvre une résonance plus lointaine, qui émeut. Il sait faire sentir avec une intensité extraordinaire ce qui se cache d'âme dans les bosses et les creux d'une face humaine, dans le mouvement d'un bras ou l'inflexion d'une main. Nous avons tous éprouvé que les choses les plus profondes de nous-mêmes, ce ne sont pas les lèvres qui les révèlent : elles ne s'expriment qu'à de certaines minutes, dans le silence, par le moyen de je ne sais quelle atmosphère commune imperceptible, qui nous unit alors à ceux qui nous sont chers. Carrière est le grand peintre de ce silence. Quand ses portraits sont beaux — je pense au Verlaine, à l'admirable Daudet, au sculpteur Devillez avec sa mère — il semble qu'il ait surpris ses modèles dans un de ces rares moments où se dégage leur être intérieur. Il nous rend saisissables les liens mystérieux qui unissent les hommes les uns aux autres, les mères aux enfants, les enfants entre eux. Les figures de ses groupes sont si intimement liées qu'elles forment comme une seule personne : on sent passer la tendresse entre ces visages pressés, dans le contact exquis de ces petites mains qui se posent sur le sein d'une mère, sur la main d'une grande sœur, ou qui leur caressent doucement la joue. Certaines « maternités » sont de l'amour visible.

Mais comme elles sont douloureuses ! Carrière a profondément senti

que la vie n'est guère que sacrifice et que souffrance. Ses tableaux de jeunesse sont déjà graves : une mélancolie se devine dans plus d'un regard clair, une inquiétude devant l'inconnu dans plus d'un geste confiant. Avec l'âge, ses toiles s'assombrissent. De temps à autre un sourire apparaît, sourire de *la Jeune fille à la rose*, sourire de *Lucie* ou d'*Arsène ;* sourires vite éteints. Le *Baiser maternel* (1899), *Intimité* (1903), *Tendresse* (1905), sont d'une tristesse poignante. Tous ces êtres se serrent les uns contre les autres pour mieux s'abriter, dirait on, d'un invisible danger. Ces mères qui n'existent que pour leurs enfants (le tragique *Baiser du soir* s'appelle aussi *Source de vie*, et l'intention du peintre est assez claire), qui embrassent passionnément l'espérance sur les joues tendres de leurs petites filles ou qui, les yeux sur l'avenir, comme dans le beau tableau gravé pour la *Revue* par M. Lequeux, ramènent leur fils contre elles d'une étreinte protectrice, semblent vouloir retenir un âcre bonheur qui va leur échapper.

Il y a quelque chose d'oppressant dans cet art, malgré sa tendresse. Il y manque je ne sais quelle lumière, peut-être un écho de la voix qui a dit : « Bienheureux ceux qui pleurent, car ils seront consolés ! »... L'espoir est si fragile qui repose sur le prolongement de l'homme par l'enfant ! Que peut-on que se raidir ou courber la tête? Carrière avait coutume de dire qu'il faut « consentir à la vie ». C'est une parole stoïcienne ; et cela s'accorde assez bien avec l'espèce d'anthropomorphisme panthéiste qui lui servait de philosophie. Sa vue du monde a quelque chose du stoïcisme, mais du stoïcisme de Marc-Aurèle, trempé de pitié. La tristesse sombre de son œuvre ne nous touche tant que parce qu'elle est toute mêlée d'amour. La puissance de sympathie qui lui livrait un peu de l'âme des autres hommes a fait entrer leurs émotions dans les siennes. En cherchant le sens de ses joies amères et de ses douleurs, il nous rend les nôtres, amplifiées, dramatisées, comme par les strophes d'un beau poème. N'est-ce pas là surtout ce qui fait de Carrière un grand artiste? On peut, sans aucun doute, dire qu'il avait une sorte de génie, si le génie n'est, comme le veut Emerson, qu'« une absorption plus grande du cœur commun ».

PAUL ALFASSA





Vue générale de Pieve di Cadore.

AU PAYS DE GIORGIONE ET DE TITIEN[1]

II

Autant les horizons de Castelfranco sont aimables, ouverts et pleins de grâce, autant la contrée natale de Titien est rude, austère et sauvage.

A partir de Feltre, le cours sinueux de la Piave, qu'on remonte pour y arriver, s'engage de plus en plus dans les défilés des hautes montagnes dont les âpres sommets s'élèvent, de part et d'autre, menaçants et farouches, encore couverts de neige. A Belluno, où s'arrête le chemin de fer, la vallée s'élargit un moment et ces montagnes forment autour de la ville un amphithéâtre imposant. La petite cité est tranquille et retirée. Dans la vénérable auberge où je m'installe, une vaste cuisine, aux allures

1. Second et dernier article. Voir la *Revue*, t. XXI, p. 321.

campagnardes, sert de salon aux voyageurs, en général des fermiers, des paysans, venus des environs pour leurs affaires. En face de ma chambre, spacieuse et primitive, se dressent des cimes abruptes, découpées à arêtes vives et comme crénelées. Au lever de la lune, la nuit est si claire que je puis tracer sur mon carnet un croquis de leur silhouette accidentée.

Le lendemain, de bon matin, bien emmitouflé, car l'air est vif en ce pays, je pars pour Pieve di Cadore, dans la carriole découverte qu'on m'a procurée. Aux environs de Bellune, la campagne est animée : des femmes de tournure robuste, bien découplées, coiffées de fichus à couleurs vives, se rendent alertes au marché ; des escouades de travailleurs, munis de longues bêches, curent les fossés d'irrigation ou retournent la terre noirâtre. Mais peu à peu la vallée se resserre ; il n'y a bientôt place que pour la route et pour la Piave qui roule écumeuse ses eaux grisâtres entre les éboulis de rochers. Çà et là, dans les échancrures, on découvre des gorges profondes, avec d'autres montagnes qui surplombent. Des cascades jaillissent à grand fracas ; ou bien des amas d'une neige fangeuse, descendue des sommets voisins, s'accumulent dans les ravines qu'elle a creusées. Parfois, dans quelque coin abrité par les anfractuosités, s'étalent des plaques de fraîche verdure, où fleurissent des violettes d'un bleu tendre, des hépatiques et des anémones. Près des rares villages, dans la bande étroite de terrains conquis sur la montagne, s'étagent quelques pauvres cultures ; des arbres fruitiers, surtout des cerisiers, tordent, dans des attitudes de lutte, leurs troncs mutilés ou s'élancent d'un jet droit vers le ciel, avides de lumière.

De plus en plus triste et solitaire, la route s'achemine vers les hauteurs, à travers ce pays revêche. A un détour, des chants d'un rythme joyeux et martial retentissent dans l'air sonore, scandés par le pas cadencé d'une colonne de chasseurs alpins qui gagnent leur séjour d'été, sur les sommets. En les dépassant, je croise un char où sont amoncelés les bagages de la petite troupe et sur lequel, parmi les malles et les caisses de toute sorte, est blottie une jeune femme aux traits fins et délicats qui allaite son bébé ; sans doute la compagne d'un des officiers de la colonne, qui bravement va s'installer dans quelque misérable chalet, à proximité du campement de son mari.

A Perarolo, où nous faisons halte, la route s'élargit de nouveau, à la

jonction du Boite, qui, sorti des montagnes voisines de Cortina, verse ses eaux dans celles de la Piave. C'est là qu'arrivent, charriés par les deux torrents, les troncs des sapins qui, abattus sur leurs pentes et flottés au hasard des courants, sont recueillis dans de grands bassins et ensuite répartis entre ceux des propriétaires dont ils portent la marque. Grâce à ce commerce des bois bruts ou façonnés dans les scieries échelonnées



PIEVE DI CADORE : LA PLACE ET LE MONUMENT DE TITIEN.

sur les rives, Perarolo est aujourd'hui un centre important et riche, où s'élèvent une grande église neuve et de belles villas, louées, pendant l'été, aux étrangers qu'attire la fraîcheur du lieu. Dans un pli, un peu à l'écart, le hameau, Col de Zordo, faisant partie de la commune, frappe l'attention par l'aspect pittoresque de ses chalets aux toitures saillantes et aux balcons découpés, en bois d'un brun noirâtre, vestiges persistants de la vie pastorale ou forestière des habitants.

Par des lacets successifs, la route gravit lentement les hauteurs. La contrée est devenue tout à fait alpestre, car, bien qu'assez élevée elle-même

environ 900 mètres), Cadore est dominée par un cirque de montagnes qui l'entourent de tous côtés. Les sommets ont, en effet, des altitudes atteignant ou dépassant 3.000 mètres : à l'Ouest, l'Antelao, 3.263 mètres et le Pelmo, 3.169 mètres ; au Nord, les Marmarole, 2.933 mètres ; le Sorapis, 3.229 mètres ; le Cristallo, 3.199 ; la plus élevée des trois cimes du Lavaredo, 3.003 mètres ; enfin, à l'Est, les hauteurs du Peralba où la Piave prend sa source, 2.691 mètres [1]. Ces montagnes, dont l'ensemble forme les Alpes de Cadore, sont connues sous la dénomination assez peu définie



Le Refuge Titien et les Marmarole.

de *Dolomites*, les géologues n'attachant un sens précis qu'à leur constitution minéralogique, tandis que les touristes ne les envisagent qu'au point de vue de leur couleur un peu rosée et de l'aspect déchiqueté de leurs sommets.

Encore un dernier circuit, et nous apercevons Pieve di Cadore, dont la silhouette assez mouvementée se détache au-dessus d'une légère dépression de terrain. Mais, de toutes parts, l'horizon est fermé par les âpres sommets qui se dressent autour de nous. C'est dans ce rude milieu que Titien naquit en 1477. Il était de bonne race, et, parmi les Vecelli ses

1. Ces chiffres me sont donnés par l'excellent *Guida del Cadore* d'Ottone Brentari, publié par la section vénitienne du Club alpin d'Italie.

ancêtres, on signale des artistes, des jurisconsultes, des notaires et des soldats, souvent honorés de magistratures communales par leurs concitoyens. Assez faible dans ses premières années, Titien devait bientôt à l'air pur et salubre de ces hauteurs la robuste santé dont, comme ses



Titien. — Fragment de la « Présentation de la Vierge au Temple ».
Venise, Académie des Beaux-Arts.

parents, il jouit durant sa longue carrière. Son père atteignait une vieillesse assez avancée ; son frère aîné, Francesco, mourait à l'âge de 85 ans, et lui-même — bien qu'on ait récemment mis en doute son grand âge, sur la foi de documents qui ne nous paraissent pas décisifs — était presque centenaire quand la peste l'enleva en 1575, à Venise.

La mémoire du grand artiste est partout vivante à Cadore. Sa statue,

qui le représente la palette à la main, s'élève au centre de la grande place Tiziano, avec la simple inscription : *A Tiziano il Cadore*. En face, dans le palais communal, auquel donne accès un escalier à double rampe, son buste et ceux de plusieurs de ses proches ornent la Chambre du Préteur. Près de là, l'église — rebâtie en 1761, sur l'emplacement de l'édifice primitif dont la construction remontait à une très haute antiquité — contient dans la sacristie quelques tableaux religieux, la plupart en assez mauvais état : *opere stupende*, dit le custode, qui ne manque pas de les attribuer à Titien, en baptisant, selon l'usage, tous les saints et saintes qui y figurent du nom de l'artiste, des noms de ses enfants et des membres de sa famille. Sur la pente boisée, au fond de laquelle gronde la Piave, au-dessous d'un contrefort coiffé d'un bastion qui commande l'étroite vallée, se trouve la petite maison où, suivant la tradition, Titien serait né. Elle est bien chétive, bien misérable : un coiffeur habite le rez-de-chaussée; à l'étage, une cuisine avec un vaste foyer, garni, à l'ancienne mode, d'un banc demi-circulaire ; à côté, une chambrette borgne, signalée par une plaque de marbre comme étant celle où *nacque e crebbe Tiziano*, et une autre chambre contiguë, un peu plus spacieuse, d'où l'on découvre la masse énorme de l'Antelao, dont la cime, encore couverte de neige, se découpe sur le ciel, ainsi que le fronton d'un temple gigantesque. Si c'est bien là, en effet, la maison natale du maître, on ne saurait imaginer plus humble commencement à une vie plus glorieuse ; quelque doute cependant reste permis à cet égard. Mais le cadre, du moins, n'a pas changé, et la nature ne pouvait en offrir de plus imposant.

En parcourant les environs de Cadore, on est de plus en plus frappé du caractère farouche et austère de cette contrée, de ces pics aigus, dont les brusques escarpements et les profondes déchirures accusent violemment l'ossature. On se sent au cœur d'une nature très rude, au milieu de laquelle l'homme reste comme écrasé. Nulle part je n'ai pu y découvrir la trace des analogies, signalées par certains critiques, entre cette nature et les fonds des paysages de Titien. Il y a près de quarante ans déjà, un de ses admirateurs, M. Gilbert, a cru cependant reconnaître, aux alentours de Cadore, les motifs que celui-ci aurait reproduits. Dans un livre fort intéressant d'ailleurs[1], il rapproche entre eux des croquis assez sommaires

1. *Cadore or Titian's Country*. Londres, 1869.

faits par lui d'après les œuvres du peintre et d'après la nature elle-même. Plus récemment, l'auteur d'une excellente monographie de Titien[1] parle



TITIEN. — « NOLI ME TANGERE ».
Londres, National Gallery.

du « mélange de poésie et de grâce » qui caractérise la région de Cadore.

1. *Tizian*, par Georg Gronau (Berlin, Hoffmann, 1900), p. 14 et 117.

et avance, un peu légèrement à mon avis, que « dans tous les paysages de Titien, les formes grandioses des Dolomites apparaissent bleuâtres à l'horizon ». Ce sont là des assertions qu'un examen, même rapide, des lieux, et la comparaison des photographies prises sur place avec les reproductions des tableaux du maître, me semblent également contredire. Sauf dans la silhouette des montagnes de *la Présentation de la Vierge au Temple* (Académie de Venise), auxquelles on peut trouver quelque ressemblance avec les profils des Marmarole, j'ai vainement cherché ces prétendues analogies entre la topographie réelle et les fonds des compositions où Titien a fait une large place au paysage. Ces compositions, cependant, sont nombreuses, et il nous suffira de mentionner ici les principales : *l'Amour sacré et l'Amour profane*, de la galerie Borghèse ; le *Noli me tangere*, *la Sainte Famille*, le *Bacchus et Ariane*, de la National Gallery ; *les Trois Ages de la vie*, de Bridgewater-House ; *la Vierge au lapin*, *la Sainte Famille* et *l'Antiope*, du Louvre ; *le Jardin des amours* et *la Bacchanale*, du Prado, et le chef-d'œuvre aujourd'hui détruit du *Martyre de saint Pierre* qui, autrefois, ornait l'église de San Giovanni e Paolo, à Venise. Dans tous ces beaux ouvrages, comme dans les fonds des *Vénus* ou des portraits du maître, le paysage, toujours remarquable par la richesse de la végétation et la variété des motifs, n'offre aucun rapport avec la tristesse et la nudité uniforme du pays de Cadore.

On sait d'ailleurs que Titien quittait la maison paternelle encore enfant, vers sa dixième année, pour entrer d'abord, à Venise, dans l'atelier du mosaïste Sebastiano Zuccati, puis dans celui de Giovanni Bellini. S'il était très attaché à sa ville natale et si plus tard il y revint assez souvent, les séjours qu'il y fit ne devaient pas être de longue durée : outre son désir de revoir son vieux père, ces séjours étaient motivés par le soin de ses affaires. Homme d'ordre, vigilant et avisé dans la gestion de sa fortune, il avait à Cadore même des placements, et il y touchait les fermages des terres achetées par lui dans les hameaux environnants, à Tai, à Valcalda. La maison de famille qui, jusqu'en 1560, appartint à son frère Francesco, était trop exiguë pour qu'il pût y travailler et, actif comme il l'était, pressé de commandes, il rentrait bien vite à Venise.

L'originalité de Titien ne devait, du reste, se dégager qu'assez tardivement, et à ses débuts l'influence qu'exerça sur lui Giorgione fut telle



TITIEN. — L'AMOUR SACRÉ ET L'AMOUR PROFANE.

Rome Galerie Borghese.

que leurs œuvres sont souvent confondues. Mais c'est surtout dans ses premiers paysages que cette influence est manifeste : chez tous deux, à ce moment, non seulement la façon d'interpréter la nature, mais les motifs eux-mêmes, sont pareils. Au lieu des plateaux désolés de Cadore et des apres sommets qui bornent l'horizon, les paysages qu'a peints Titien sont, au contraire, heureux, avenants, très ouverts, baignés dans la tiède lumière d'un climat méridional. Comment, au surplus, aurait-il placé dans une région inhospitalière, glacée et battue par le vent, ses belles figures de femmes étalant en plein air leur superbe nudité, parmi ces fêtes de la fable antique qu'il se plaisait à représenter et dans lesquelles son mâle génie pouvait librement se donner carrière. Le célèbre tableau de la galerie Borghèse, connu sous le nom de *l'Amour sacré et l'Amour profane*, nous offre comme le type de ces compositions où les détails pittoresques et l'aspect du paysage sont encore tout à fait giorgionesques. L'indécision même du sujet montre ici une analogie de plus entre le talent des deux artistes à cette époque : car, en dépit des interprétations plus ou moins subtiles où s'est exercée l'ingéniosité des critiques, la donnée de ce tableau est restée fort obscure, les uns croyant y voir une allégorie de l'opposition entre la vie libre du paganisme et la réserve de la chasteté chrétienne ; d'autre s'en tenant à la simple et déjà ancienne appellation *Jeunes filles à la fontaine*, qui déjà, au commencement du XVIIe siècle, était attribuée à cette peinture. Ce caractère énigmatique des sujets représentés était signalé, du vivant même des deux maîtres, à propos des fresques du Fondaco de' Tedeschi, exécutées par eux en collaboration vers 1508 et dont les données étaient si peu explicites qu'on ignorait leur signification.

Mais bientôt, à l'exemple de Giorgione, Titien, épris comme lui de la nature, avait reconnu qu'elle seule pouvait lui fournir les enseignements dont il était avide. Il en sentait si vivement les beautés, que le désir de vivre avec elle dans un commerce plus intime lui faisait quitter la maison qu'il avait habitée jusque-là, près de l'entrée du Grand Canal, au cœur même de Venise, pour aller s'établir aux confins de la ville, à Biri Grande, paroisse San Canciano. On a élevé depuis d'assez nombreuses constructions dans ce quartier, qui était alors à l'écart et abandonné. Des fenêtres même de cette nouvelle demeure, où il resta jusqu'à sa mort, Titien avait sous les yeux une grande étendue de ciel, la lagune vers Murano, plus loin

la terre ferme et, par un temps clair, s'étendant à l'horizon, la chaîne des Alpes de Cadore, son pays natal. Près de là, un jardin assez spacieux étant devenu vacant, le peintre l'avait loué et planté d'arbres et de fleurs. Il y recevait ses amis et les étrangers de distinction qui passaient par Venise. Pendant la belle saison, le soir, les gondoles y affluaient, stationnaient de



Titien. — Fragment de « Jupiter et Antiope ».
Musée du Louvre.

ce côté et les conversations, les chants, les concerts, animaient ce lieu tranquille. On sait que, comme Giorgione, Titien aimait la musique. Peut-être est-ce par un pur caprice que Paul Véronèse l'a représenté au premier plan des *Noces de Cana*, jouant du violoncelle; mais une lettre de l'Arétin nous apprend, du moins, qu'en échange d'un portrait qu'il avait fait d'Alessandro, il possédait un orgue de ce célèbre facteur.

La tradition rapporte que les arbres du *Martyre de saint Pierre* avaient



TITIEN. — PAYSAGE AVEC SATYRES.

Dessin à la plume. — Collection Léon Bonnat.

été peints de son atelier, d'après les arbres de ce jardin, cité alors comme une des merveilles de Venise. Ce tableau du *Martyre de saint Pierre*, que, dans une de ses conférences, Constable signale comme l'aboutissement de 300 ans d'efforts, constitue une révélation, non seulement dans la carrière du maître, mais dans l'histoire même de la peinture. Le paysage, en effet, considéré jusqu'alors simplement comme un appoint pittoresque, apparaît ici comme un élément expressif, en intime accord avec le sujet. La disposition saisissante de la scène, les silhouettes violentes des meurtriers se détachant tout entières sur le ciel, les grands arbres qui enserrent l'action avec leurs feuillages frémissant d'horreur, tout contribue au pathétique d'un drame auquel nous croyons assister. Le caractère du motif, le choix des détails et l'harmonie générale des colorations, ajoutent à la force de l'impression et la complètent. Cette participation de la nature à la manifestation des sentiments humains était alors chose tout à fait nouvelle. Ainsi commentés, les sujets devenaient à la fois plus clairs et plus saisissants, et Titien, le premier, dans sa maturité, a montré la puissance de cette conception. Mais s'il a pu le faire, c'est grâce à la richesse des ressources pittoresques offertes à ses études par l'admirable contrée à laquelle il empruntait ses motifs.

Cette bande de terre qui, de Milan à Venise, s'étend au pied des Alpes, est vraiment privilégiée, et l'on comprend l'attrait qu'exercent sur les voyageurs les délicieuses petites villes échelonnées le long de la montagne : Bergame, Brescia, Vérone, Vicence, Bassano, Trévise, Conegliano, Pordenone, qui, au charme de leur physionomie particulière, joignent celui des œuvres d'art qu'elles ont conservées. Par toutes les beautés pittoresques qui y sont réunies, une si admirable contrée est comme un dictionnaire du paysage. Déjà les primitifs y avaient trouvé ces curiosités naturelles qu'ils se plaisaient à accumuler dans leurs tableaux et qui font de chacun d'eux comme autant de petits musées. Montagnes bizarrement découpées, rochers affectant les formes et les couleurs les plus étranges, arbres aux étages régulièrement superposés, toutes ces singularités, on les rencontre encore dans les fonds de Mantegna, dans ceux de Bellini et de Cima da Conegliano. Giorgione s'en est affranchi et, n'ayant pour guide que la nature, il en a senti la vraie beauté. Ce poète, ce rêveur, a trouvé d'instinct les voies nouvelles : il a été un inventeur inconscient. Sans se

préoccuper de mettre une intention positive dans le décor où se meuvent ses personnages, pas plus d'ailleurs que dans l'action à laquelle ils participent, il s'abandonne aux caprices fantaisistes de son imagination, au lyrisme poétique que lui inspire cette nature qu'il a sous les yeux, au bonheur qu'il trouve à la peindre.

Cette contemplation active de la nature, les ravissements qu'elle lui procure, il en a si profondément éprouvé le charme, qu'il l'a communiqué d'abord à Bellini son maître, puis à Titien son émule. Avec son esprit plus réfléchi, son intelligence plus ouverte et son bon sens pratique, ce dernier joignait à un amour pareil de la nature une compréhension plus nette de toutes les ressources de son art. Parvenu à sa pleine originalité, il répudie les énigmes où, à l'exemple de Giorgione, il s'était complu d'abord, et il met en tout ce qu'il fait cette clarté souveraine que réclame son robuste génie. Aux sujets de pure imagination il donne un air de vraisemblance et de vérité si saisissantes, qu'on les croirait copiés d'après la réalité elle-même. Sa longue existence, son constant labeur, ses voyages, son expérience de la vie et la culture que lui valent ses relations avec les hommes les plus distingués de son temps, il profite de tous ces avantages et il en rapporte le bénéfice à son art.

Au lieu de la grâce persuasive avec laquelle Giorgione vous associait à ses rêveries et gagnait votre intime collaboration, Titien s'impose à vous; il vous oblige à sortir de vous-même par sa décision magistrale. Avec lui, plus de ces sous-entendus dont nous ne parvenions pas à percer le mystère et que nous devions nous contenter d'admirer; mais des épisodes formels, des faits et des sentiments nettement définis, facilement reconnaissables et merveilleusement variés. Dans toutes les parties de son art et dans toutes les acceptions que comporte chacune d'elles, il a mis sa griffe. Ses portraits ne sont plus des figures idéales, vaguement mélancoliques, passionnées ou méditatives; ce sont les images fidèles des princes, des lettrés, des savants, des hommes et des femmes en vue de son époque, de ses amis et de ses proches, très nettement personnifiées dans leur individualité. De même, vous n'hésiterez jamais sur les titres à donner à ses compositions. A cette extrême clarté qu'il y a mise, les paysages où elles s'encadrent ont beaucoup aidé, en précisant les impressions très diverses qu'il voulait produire. Ce sont les épouvantes du *Martyre de saint Pierre;*

c'est la solitude sauvage où *Saint Jérôme* réfrène avec une si ardente véhémence les ardeurs de son indomptable vieillesse ; c'est la désolation pathétique des rochers et du ciel austères de la *Mise au Tombeau* ; ce sont les fleurs et les sourires du printemps égayant la campagne où reposent



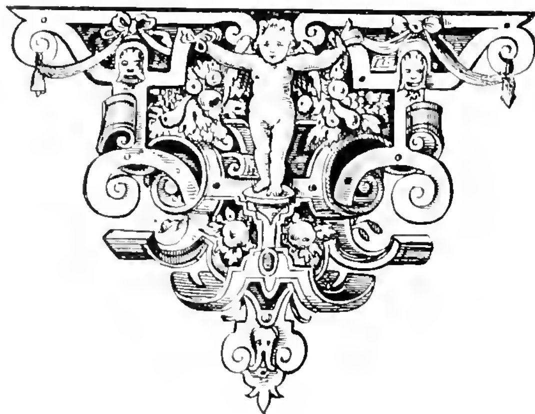
TITIEN. — BACCHANALE.
Madrid, musée du Prado.

ses *Madones entourées de saints* ; c'est la pompeuse magnificence du décor où s'ébattent ses *Bacchanales*. L'éloquence de ces œuvres résulte de l'accord qui en unit tous les éléments, du choix discret des détails, de leur étroite subordination à l'ensemble. A cette forte conception des sujets s'ajoutent toutes les ressources de l'art de peindre : la sûreté et l'ampleur du dessin ; la décision et la délicatesse de la touche ; par dessus tout,

l'éclat de ces colorations qui, belles par elles-mêmes, sont rendues plus belles encore par l'harmonie suprême à laquelle elles concourent.

Aux dons merveilleux du peintre se sont joints, pour les étendre, une étude incessante et le parfait équilibre de sa santé physique et morale. Cette universalité dans les aptitudes, la force et la souplesse de cette maîtrise accomplie qui font l'originalité de Titien, expliquent assez l'admiration qu'il a excitée chez les grands artistes venus après lui et l'influence qu'il a exercée sur plusieurs d'entre eux, et non des moindres, sur Tintoret, sur Rubens, sur Poussin et sur Watteau. En ce qui touche le paysage, Titien a étendu et complété les découvertes de Giorgione, et c'est la même contrée qui a fourni à tous deux les éléments de leurs études. Le même sentiment qui, de la plaine, poussait le peintre de Castelfranco vers les premiers contreforts de la montagne, faisait descendre Titien des hauteurs de Pieve di Cadore. Le mariage à Serravalle de Lavinia, sa fille chérie, l'attirait d'ailleurs vers cette région privilégiée, vraie pépinière de peintres et « Jardin du Monde », comme l'appelait un écrivain contemporain. Dans la voie ouverte par Giorgione, Titien s'est avancé résolument. Laissant à ses successeurs son exemple et ses enseignements, il leur a montré les ressources inépuisables que la nature peut fournir à l'art pour l'expression de tous les sentiments humains.

Émile MICHEL





LES SALONS DE 1907[1]

I. ARCHITECTURE

C'est miracle que le Salon de 1907 porte la trace des grands concours internationaux, à propos desquels la belle tradition de l'École française continue à se montrer digne de ses antécédents, toujours première sur la voie à suivre.

Le palais à édifier à La Haye, grâce à la munificence de M. Carnegie, pour abriter les débats devant aboutir à la paix universelle, est confié à l'artiste qui a remporté le premier prix du concours international, mais avec des modifications telles que M. Cordonnier n'a pas jugé à propos de donner une plus grande publicité à son œuvre. Sur les cinq concurrents, MM. Koch, Louvet, Lajoie, Morize et Marcel, qui affrontent un second jugement, le dernier, qui a obtenu la deuxième prime, nous montre des dessins d'une rare perfection, un plan remarquable et un souci de la noblesse des formes tout à fait digne du sujet.

Un thème plus large encore, présenté avec cette restriction, tout à l'honneur des nôtres, que seulement pourraient prendre part au concours les architectes, de quelque nationalité qu'ils fussent, qui seraient pourvus

1. Second article. Voir la *Revue* du 10 mai 1907, t. XXI, p. 361.

du diplôme de notre École, a été offert à leur ingéniosité ; il ne s'agissait de rien moins que d'une ville à créer tout d'une pièce. L'ampleur du sujet, la rareté des concours de cette importance et les frais considérables qu'ils exigent, avaient limité le nombre des compétiteurs. Nous ne retrouvons au Grand Palais que les projets de MM. Marcel Cochet et Louis Berard. C'est ce dernier qui a décroché la grosse prime que n'a pas à regretter la Société, ayant son siège à Londres et des attaches françaises, laquelle a risqué les hasards d'une pareille consultation, avant de prendre parti sur le plan à créer de la future ville de Guayaquil, voisine de l'isthme de Panama, face à l'Océan Pacifique.

A revoir cette œuvre après la fumée de la bataille, en dehors des autres éléments de comparaison, il y a une telle logique de composition, tant d'ampleur en même temps que d'ingéniosité dans la répartition de la partie commerciale et fluviale, dans le groupement des édifices publics, tant de promesses de perspectives bien entendues, tant d'harmonie entre les besoins locaux et internationaux, qu'on peut entrevoir les plus heureuses probabilités de la réalisation du projet. Puisse la Compagnie être bien récompensée de sa belle confiance et de sa largesse !

De compétitions de pareille envergure on ne rencontrerait même pas l'équivalent dans les fantaisies créatrices des futurs maîtres, les jeunes gens que nulle audace n'effraie quand ils choisissent un sujet à leur mesure, ou quand ils traduisent les grandes épreuves proposées par l'Académie des Beaux-Arts. Nous avons, de ces diverses origines : des gares centrales d'un Métropolitain idéal (concours Achille Leclère), dont les auteurs, MM. Boussois, Bray, Lalanne, ont été récompensés ; une étude architecturale des Jardins par Joulie (concours Chenavard) ; deux projets d'un Collège de France, du même, et de son compétiteur Tauzin, provenant des concours pour le prix de Rome ; puis encore, des concours Chenavard, une immense composition d'un Palais de la Présidence, par Levard, lequel bouscule tout un quartier, supprime l'avenue Marigny, ne tient compte d'aucune invraisemblance, pourvu qu'il soit créé un point de vue à l'autre extrémité de l'avenue Nicolas II, que termine le dôme des Invalides.

Plus modeste est la traduction pratique qui a valu à son auteur, M. Ébrard, la première prime pour le lycée de Nice. Nous aurions souhaité qu'il eut été autorisé par la ville de Marseille à faire connaître à

Paris ses beaux dessins pour la transformation du quartier de derrière la Bourse, une opération du genre de celle de Guayaquil. Nous les verrons quelque jour immanquablement. En attendant, ce jeune architecte a voulu nous faire connaître, en outre de sa sincérité, dans des vues ultra-pittoresques du Puy et surtout dans des relevés aquarellés de vieilles peintures religieuses de la même ville, une virtuosité d'aquarelliste qui n'est peut-être dépassée en ce genre que par la longue expérience d'Ypermann. Si ce nouveau venu conserve, dans l'exécution de ses œuvres, les hautes qualités de ses commencements, et qu'il ne déserte pas le Salon comme tant d'autres, sous la surcharge des occupations professionnelles, il promet de belles jouissances aux visiteurs persévérants de nos salles d'architecture.

Il faut vraiment savoir un gré tout particulier à des praticiens surmenés et surchargés, de présenter des modèles de composition, d'étude et de lavis, en faisant à nouveau, après exécution, de beaux dessins pour le plaisir des raffinés, comme le lavis à l'encre de Chine, impeccable, du beffroi de M. Godefroy à la Bourse du Commerce de Tourcoing, ou de montrer, comme M. Formigé père, entre autres tracés précieux, la genèse de ses études pour un chapiteau de son édifice crématoire de Paris, dans la reproduction d'un lugubre oiseau de nuit cloué au mur ; ou de risquer, comme M. Girault, l'esquisse de coloration, d'échelle des figures, de direction, que ne suivront probablement pas les peintres ses collaborateurs dans le développement de la voûte du vestibule du Petit Palais ; ou bien de nous donner, comme M. Tronchet, la gracieuse apparition de son Pré-Catelan dans une aquarelle lestement menée.

Le rendu, l'aquarelle, ils sont aussi des accompagnements prestigieux à des travaux très nobles, remplissant des salles entières et méritant les plus hautes récompenses : je veux parler des études de reconstitution d'œuvres aussi différentes par l'origine, les dates, les contrées, que la restitution par M. Hulot de la ville et de la colonie dorienne de Sélinonte, ou la remise en lumière, par M. Lebret, des châteaux successifs de Meudon, que notre rage de remplacement, de remise à la mode, sévissant encore stupidement, et aussi que nos guerres malheureuses, ont réduit à un état actuel plutôt lamentable, constituant l'observatoire actuel de M. Janssen.

Passant rapidement, le jour d'inauguration, dans les salles d'architecture dont le papillottement continu porterait plutôt à la céphalalgie qu'à l'admi-

ration, le Président de la République nous demandait, étonné devant l'œuvre matérielle à laquelle correspondait la résurrection presque entièrement imaginaire de M. Hulot, ce qu'une pareille besogne représentait de temps. Il y faut en effet les longs loisirs, la sûreté du lendemain, le mépris du profit immédiat que permet la pension à la Villa Médicis, pour oser entreprendre ce qui se devine, derrière cette masse documentaire, de labeur opiniâtre. Mais quel charme se dégage de ces dessins lumineux, où le pittoresque de la vie antique vient ajouter sa séduction presque vivante à ces reliques, malheureusement trop rares, aussi majestueuses dans leur ruine mélancolique que dans la splendeur et l'éclat de leur création !

Ce n'est ici ni le lieu ni l'heure de glorifier la noble institution d'où est sorti ce travail ; pourtant, il me plaît de saisir l'occasion d'une remarque générale. Les générosités des donateurs la supposant assez pourvue parce qu'elle est une institution d'État, lui créent une concurrence, très séduisante pour les jeunes, et aussi très en harmonie avec les tendances arrivistes de notre vie plus rapide, par des fondations prenant les concurrents avant leurs derniers efforts pour leur distribuer des bourses de voyage de durée plus courte, presque aussi avantageuses à des points de vue divers, et que leurs heureux possesseurs ne manquent pas de mettre en valeur.

Si mon appel tombait sous les yeux de quelque généreux inconnu rêvant d'augmenter les sources si nombreuses auxquelles puisent nos jeunes gens dans la lutte traditionnelle et vivifiante contre les rudes difficultés du commencement, qu'il songe que, par des raisons trop longues à détailler ici, la fondation de M[me] la comtesse de Caen en faveur des anciens pensionnaires ayant rempli leurs engagements ne fonctionne pour ainsi dire plus et que l'équilibre est presque rompu entre les très modestes ressources officielles de ces derniers et les libéralités dont bénéficient les titulaires des prix du Salon, des bourses de voyage, des prix de l'École des Beaux-Arts et de certaines récompenses de l'Institut. Exemples et personnalités se presseraient sous ma plume, si déjà il n'avait été donné trop d'importance à ce paragraphe qui n'a qu'un rapport indirect avec le Salon...

Un autre modèle, très digne, d'une persévérance sans récompense pour le lendemain, nous est donné dans la seconde œuvre maîtresse, archéologique et reconstructive, de M. Lebret, que sa curiosité, sa passion seules ont incité à aller fouiller des débris et des ruines qui sont d'hier, à s'aider

de documents recueillis dans la poussière des bibliothèques, pour faire renaître de belles habitations impitoyablement détruites, que ne soupçonnent guère les promeneurs du dimanche, aux bois délicieux de Meudon.

La recherche est instructive et philosophique ; mais ce n'est pas en quelques lignes qu'il serait possible d'initier le lecteur aux péripéties par lesquelles ont passé, probablement après des constructions antérieures auxquelles invitait la grâce du lieu, la construction du marquis de Louvois,



LUCIEN JONAS. — LES ROUFIONS; SCÈNE DE GRÈVE (ANZIN).

en 1690, celle du Grand Dauphin en 1710 ; de noter les traces qu'y avaient laissées la Révolution, l'Empire, le séjour des hôtes du second Empire, le bombardement du siège, enfin la destruction et l'incendie jusqu'à la transformation actuelle, qui en sauvegarde peut-être les derniers restes.

Aux restitutions occasionnées par ces recherches M. Lebret a prêté son beau talent de dessinateur élégant, distingué, et soucieux, en outre de l'exactitude, de la pureté d'un rendu sans subterfuge ni sacrifice, qui convient aux choses de l'architecture.

L'archéologie a d'ailleurs, comme de coutume, ses fervents au Salon. Fidèles à leurs antécédents, M. Chaussepied nous présente un état actuel

du curieux château de Kerjean (Finistère), que son propriétaire entend restaurer dans l'état ancien qu'imagine son architecte ; M. Degeorge (Hector) rétablit la cheminée d'un vieux logis seigneurial, à Vézelay. Mais l'honneur du travail le plus important revient au château de Nantes, sur lequel M. Déverin nous renseigne, par l'achèvement de l'aile gauche dite des Grands Logis. Même pour M. Déverin, qui, tous les ans, nous gratifie des multiples inventions auxquelles se complaît son imagination féconde, c'est une œuvre de longue haleine ; c'est le résultat de reconstitutions laborieuses, longuement préparées.

Dans l'ordre des relevés exacts, les beaux et bons dessins foisonnent sous les noms de MM. Genuys (relevé de l'église de Mézy-Moulins, Aisne) ; Guédy (église Saint-Pierre, à Bar-le-Duc) ; Prudhomme (église de Chamigny, Seine-et-Marne) ; Rouillard (peintures murales appartenant aux archives de la commission des monuments historiques) ; Sallez (relevé de Saint-Sulpice de Favières), et de tant d'autres. L'obligation de ne pas faire ressembler ces notes à un résumé du catalogue nous arrête dans ce choix fait au hasard ; de même pour les aquarelles, nous nous bornerons à signaler les morceaux de maître de M. Eustache sur la ville de prédilection des décorateurs, Venise ; les beaux résultats de M. Fougerousse dans ce pays exquis de Toscane, à Sienne ; de M. Batteur, encore en Italie, comme de MM. Guidetti, Despeyroux, Thiers, Tournon, et les morceaux de grande dimension enlevés avec une prestesse rare, d'un jeune artiste dont nous aimons à parler, de M. Boileau fils, en Belgique, en Bretagne, au site romantique du Faouet.

Il y en aurait tant d'autres où du talent serait à noter, comme — dans un ordre d'idées tout différent — chez ces jeunes gens qui terminent leurs études à l'École des Beaux-Arts par un projet en vue du diplôme, au thème choisi à leur gré, souvent bien solidement établi sous la direction d'un maître qui s'y intéresse. Ils sont représentés en 1907 par MM. Durand, auteur d'un phare à New-York ; Gallet, Moreau, Rolet, avec des villas ; Héneux, avec un dispensaire ; Lemaire, revenant tardivement à des études presques scolaires sur un établissement de recherches agricoles ; Levavasseur, Masson, Satin, etc.

Plus intéressants sont naturellement les projets en vue de l'exécution ou reproduits après l'achèvement. Nous les prendrons après la mention de

quelques concours publics représentés par M. Paul Barrias avec le Musée-Bibliothèque de la ville de Beauvais, par l'École des Beaux-Arts de Nancy, de M. M. Sainte-Marie-Perrin.

M. Legendre présente au public les pièces d'un petit procès qu'il a perdu à huis clos. Auteur d'un théâtre gentiment réussi, à Évreux, il était sorti premier d'une épreuve analogue à Agen; mais l'administration municipale — c'était son droit — a préféré confier à M. Tronchet, un quasi compatriote, l'exécution à réaliser.

Je me reprocherais aussi de ne pas signaler les parfaites études de M. Durand, pour son lycée de jeunes filles, remarquable édifice construit au Mans; le garage de construction très moderne, en ciment armé, de M. Genuys; la maison des dames des postes et le casino sur la Manche, de M. Bliault; l'hôtel des postes de M. Lefebvre, à Rouen, et, en un sujet éminemment parisien, la réalisation, par M. Bouwens van der Boyen fils, de deux œuvres accolées qui ont changé une silhouette de Paris sur la Seine, les n°s 27 et 27bis du quai d'Orsay. On connaît les ouvrages du



MARCEL BASCHET. — PORTRAIT DE Mlle A.-M. B...
Pastel.

XVIIIe siècle, qui traduisaient les rêves d'alors : un magnifique déroulement d'œuvres monumentales le long de notre fleuve. L'esprit moderne et individualiste, en soufflant sur ces beaux châteaux de cartes, nous a apporté, pour les remplacer, des maisons à locations par étages, d'où la vue embrasse la plus belle perspective de Paris, maisons aux silhouettes compliquées, imprévues, qu'il faudrait discuter théoriquement et pratiquement, en tout cas longuement. C'est la seule chose qu'il ne soit pas permis de faire ici. Nous terminerons donc sur cette citation, rappelant avec regret que ni la Ville ni l'État ne proposent aux luttes des traditionnalistes et des novateurs des programmes dignes de nos pères, fournissant à l'art français l'occasion trop attendue de rivaliser avec ces devanciers dans des problèmes de notre temps.

J.-L. PASCAL

LA PEINTURE

II

Sans recourir à l'ingénieuse fantaisie d'un amoureux d'art qui suppose, entre les toiles d'un musée contemporain, la bienfaisante irruption d'un cyclone crevant les unes, éraflant les autres, ne sauvant miraculeusement que ce qui doit être sauvé, le salonnier, moins inexorable que M. Jean Dolent, voudrait posséder l'intuition de son cyclone artiste. Encore serait-il certain d'être injuste, je veux dire incomplet dans sa prétention de ne retenir que l'excellent du second Salon ; car il y a nombre d'heureux efforts, parmi les 1659 peintures et les 794 dessins de cette CXXV^e Exposition « depuis l'année 1673 » : quelque trois cents numéros de moins que l'année dernière ; et, dès que la quantité diminue, la qualité monte. Il faut se résigner d'avance à des omissions.

Aussi bien n'est-ce point déjà le plus vieux des « clichés », — puisque tout vieillit plus vite que jamais, — que de refaire annuellement un parallèle entre la Société Nationale des Beaux-Arts et la Société des Artistes Français ? A chaque printemps, néanmoins, depuis le début du siècle, l'avenue d'Antin nous offre une monotone accentuation des

poncifs nouveaux, alors qu'auprès des maîtres, chacun à son poste de persévérance et d'honneur, l'avenue Alexandre III nous permet de découvrir ou de suivre les travaux de nos jeunes peintres, stimulés par la présence rivale des étrangers de plus en plus captivants, qui viennent à nos ateliers de la rive gauche, encore enveloppés du soleil de l'Espagne ou des brouillards du Nouveau-Monde ? Que la pléthore, hélas ! persistante, de



JEAN-PAUL LAURENS. — LA CHRONIQUE.

l'anecdote ou de l'effet, brossés pour la médaille, et des éternelles bruyères en fleurs de M. Didier-Pouget, ne prévienne point nos yeux contre le premier aspect de ce labyrinthe sans fin qui s'intitule tout court LE SALON !

Au risque d'une redite, qui n'aurait plus l'excuse de passer pour un paradoxe, ne cessons d'affirmer que le Salon de la Tradition devient, chaque année, non moins attachant que le Salon de l'Évolution : n'y voit-on point toujours la personnalité dans ses deux extrêmes, prochainement nonagénaire ici sous le pinceau de M. Hébert, dont la vieillesse vénérée s'adonne

avec amour à de riants portraits de jeunes filles, de M. Harpignies qui veut rester, dans ses souvenirs éclaircis de la Côte-d'Azur, l'Ingres des arbres : — la juvénile, donc agitée d'inquiétudes fécondes, avec nos boursiers de voyage, avec nos prix de Rome, revenus indépendants de la villa Médicis, avec les disciples les mieux émancipés de Gustave Moreau, ce visionnaire qui fut un bon professeur, avec certains débuts de la clarté française, en regard des sombres virtuosités d'outre-mer ? Émulation qui renouvelle sans trêve l'intérêt de ces comparaisons périodiques !

Mais, avant d'aborder la vie que la verte vieillesse des maîtres fait entrer ici dans l'histoire, il faut rendre hommage à l'œuvre inachevée d'un artiste brusquement disparu : quand nous analysions récemment [1] le long espoir et les vastes pensées de ce travailleur, nous disions qu'Édouard Toudouze avait la patience : et qui pouvait prévoir la fin du décorateur de la Sorbonne et de l'Opéra-Comique, alors absorbé par ses cartons pour la grand'chambre du Parlement de Rennes ? Une salle spéciale a réuni les six premiers modèles de tapisseries, les seuls achevés : et le dernier en date, une *Prédication d'Abélard*, encadrée d'armoiries ou d'allégories bretonnes, sympathise avec les études et les esquisses de ce poète de la couleur pour définir les harmonies de son style svelte et discret, la distinction qui fut son originalité.

Car l'originalité n'est pas forcément la violence : on l'oublie trop, par ce temps d'anarchie où la statuaire décapitée se mutile pour sembler géniale. Entre le savoir et le sentiment, un malentendu grandit, comme si l'art, en sa forme expressive, ne résultait pas uniquement de leur bel accord ! Tandis que la conscience des artisans se persuade qu'il n'y a que le métier, que le morceau seul est tout, le raffinement des poètes ajoute, à ses risques et périls, que l'art n'est que sensation vague et sensibilité murmurante... On ne s'entend plus. De ce côté du Grand-Palais, c'est moins une leçon de *métier* qu'une leçon d'*émotion* qu'il faudrait à nos trop calmes exécutants, et c'est encore la savante poésie de l'infatigable Henri Martin qui la leur propose : non pas qu'elle se veuille impeccable en sa mysticité décorative, et qu'après son effort prolongé des derniers Salons, le peintre de *Toulouse* crépusculaire et des *Faucheurs* matinaux nous réserve immédiatement la surprise d'un nouveau rêve capital ou d'un

1. Voir la *Revue* du 10 février 1906, t. XIX, p. 127.

contraste inédit ! Nos yeux connaissaient déjà l'antithèse de cette *Scène champêtre* et de ce *Crépuscule*, ainsi que l'accord volontaire qui rattache expressivement, dans chacun des deux grands panneaux, l'heure du jour à l'âge de la vie : ici, le printemps vert où le faucheur au repos cause avec la jeune mère dont la manche rose étreint la robe rouge de l'enfant, alors que la fillette bleuâtre, avec sa poupée bleue, joue dans l'apaisement



ANDRÉ HUMBERT. — L'AÈDE.

virgilien des longues ombres : — là-bas, au bout du monde, un vieux berger courbé chemine sous les pins, seul, avec ses moutons épars, devant l'infini mauve du ciel et de la mer : le soir d'un jour et d'une âme... Le lyrisme amer ou joyeux émane d'une muette symphonie de contours et de tons : c'est le secret du peintre et son enseignement.

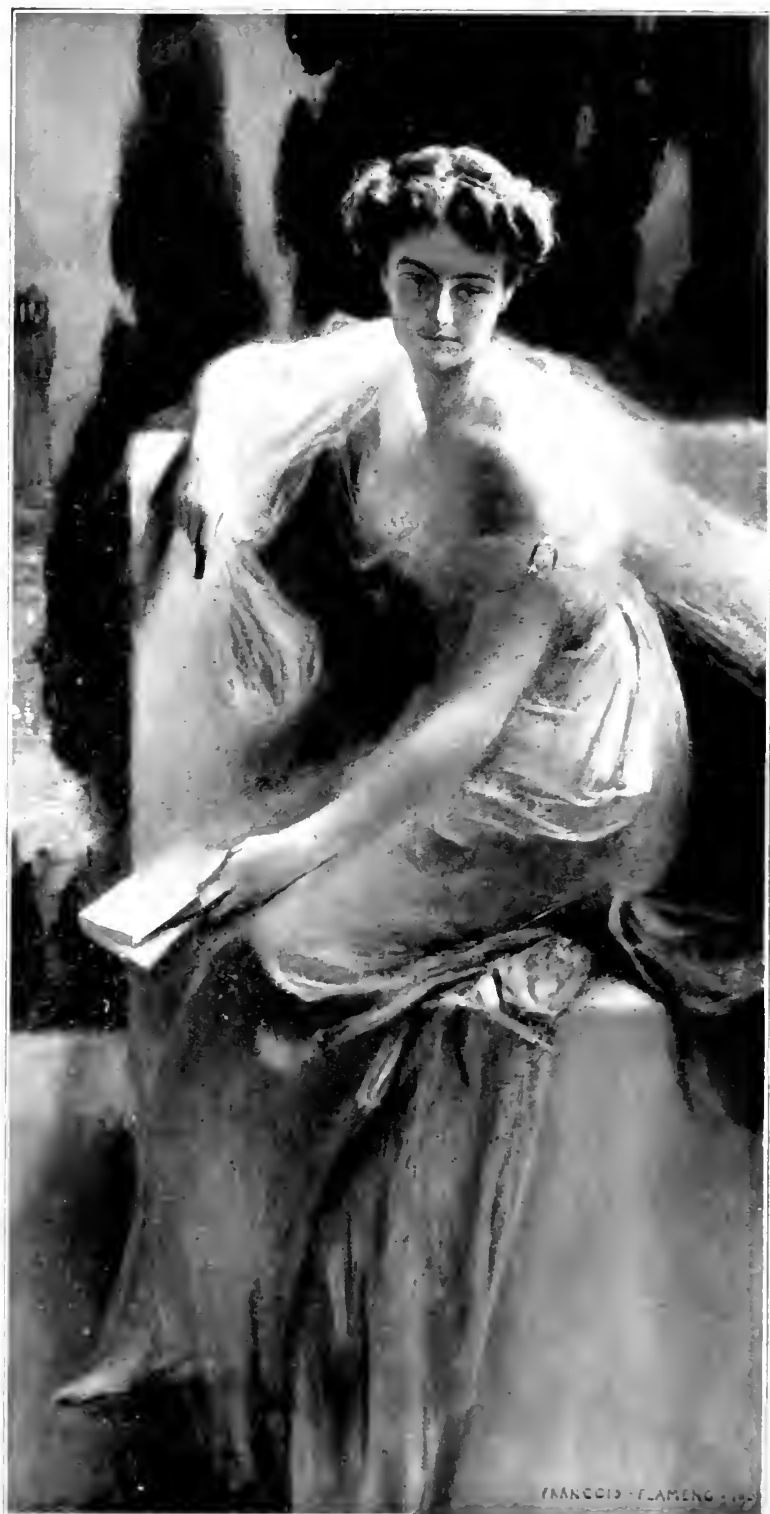
Où trouver un poème plus hardiment classique à la Société Nationale ? Et la hardiesse d'un *luminariste* influence, ici même, quelques toiles originales : le dialogue au jardin ensoleillé d'un Espagnol, M. Carrera : *le Thé* silencieusement servi sur la nappe blonde et fleurie de roses par un

Écossais, M. Bruce ; le parc andalou de M. Maurice Chabas ; les scènes provençales de M. Guillonnet ; et surtout, dans une note plus grise, la page la plus délicatement audacieuse du Salon : les portraits de *M. et Mme Paul Jamot*, groupés, dans le mystère familier d'un boudoir vieux rose, par M. Ernest Laurent, ce Le Sidaner du foyer.

Combattu par la vie moderne, le grand souvenir homérique, qui rafraîchit la pensée française depuis André Chénier jusqu'à Puvis de Chavannes, chante encore avec *l'Aède* profilé par M. André Humbert sur le saphir des mers harmonieuses.

Plus ambitieusement symbolique autour du *Piédestal* encombré de plaintes et de sang, que M. Laparra donne à son conquérant d'opéra déclamatoire en dramatisant les visions agrandies de M. Devambez, la décoration redevient aussitôt plus humaine dans la vaste synthèse rustique que M. Dupuy nomme largement *le Blé* : non loin des pays basques, sous un ciel ardoisé que traverse un flocon laineux, les montagnes d'or nourricier se déversent dans le vieux chariot traîné par de grands bœufs roux : une incontestable puissance de rythme et de tonalité prête un sentiment majestueux à l'air tiède. Plus mollement, M. Guétin consacre son très moderne envoi de Rome, un triptyque, aux *Bergers des Abruzzes*. Partout le décor s'humanise et la familiarité vise au style. Les grands sujets, qui désertent les grands cadres, se réfugient souvent dans les moindres ; mais, par ce temps de paix armée, l'histoire, fort heureusement, n'en est pas réduite aux illustrations de M. Rochegrosse : elle se souvient superbement d'un passé violent dans un pastel du maître Jean-Paul Laurens, évoquant *Guelfes et Gibelins*, par une nocturne harmonie de noirs fauves et de pourpre, à la lueur shakespearienne des torches...

La tradition sommeille seulement. Plus heureux que M. Gourdault, qui précipite sur les marches d'un lourd portail roman les pieuses terreurs de *l'An mil*, un de nos plus récents boursiers de voyage, M. Jacquier, trouve la grandeur en la cherchant sur le chemin de la simplicité ; c'est le 29 décembre 1793 : un officier, tué à Spire, est ramené recouvert d'un des drapeaux pris à l'ennemi : *Linceul d'un héros*, sobrement coloré sous un ciel neigeux, parmi les vainqueurs déguenillés, dont l'allure noblement abattue nous reporte à la moderne épopée célébrée par le romantisme naissant d'un Gros, par la marche funèbre d'un Beethoven, par un poème



FRANÇOIS FLAMENG. — [illegible]

de Wolfe immortalisant le courage enseveli dans sa gloire. Un tel souvenir est tout à l'honneur des suggestions de la peinture et d'un peintre : encore plus simplement grandiose que M. Dupuy, M. Jacquier permet de hautes espérances. Et quand M. Rousseau-Decelle, retrace, en son atmosphère d'orage, *une Séance à la Chambre des Députés*, son jeune talent se résigne à manifester moins d'émotion.

La critique aurait tort d'imaginer que la peinture d'histoire est définitivement détrônée par le *genre* omnipotent. Rien ne disparaît, tout se transforme : et les historiens du jour vont chez le peuple noir des mineurs, où M. Lucien Jonas déchaîne le drapeau rouge et les fratricides folies des soirs de grève, avant d'interroger plus ironiquement *les Marguilliers*; chez les pêcheurs bretons, avec Mme Gouyn de Lurieux ; au faubourg, avec M. Jules Adler, qui colore son observation sentimentale aux lueurs poudreuses d'un *Soir de fête*, avec M. Louis Roger, plus académique en notant *l'Effort* des ouvriers musclés du Métropolitain. Mais aucune page d'histoire sociale n'apparaît plus poignante en son ingénuité qu'une *Sortie d'hospice à Lille* : des couples de pauvres vieux trébuchant sur les rudes pavés de la vaste place ; leur misère voûtée se détache sur les froides pierres d'une façade rigide... Ici, la peinture parle d'elle-même ; et sans quitter sa ville natale, un nouveau venu, M. Jamois, trouve le secret de nous émouvoir : le spectacle où l'expression de la souffrance ne laisse jamais insensibles les yeux blasés des Parisiens.

Dans un sentiment plus archaïque et comme inspiré du lointain Brueghel, le *Retour aux roulottes*, d'un curieux élève de l'atelier Moreau, M. Gustave Pierre, analyse un vieil aveugle reconduit à pas lents par sa tremblante compagne : leurs noirs profils angoissés s'enlèvent plaintivement sur un ciel dur ; les membres engourdis hésitent dans la neige. Il y a moins de candeur dans ce souvenir précis des primitifs ; mais la qualité de la peinture est de premier ordre : et, dans l'indéfinissable expression de l'âme par l'art, tout n'est-il pas une question de qualité, de *nuances*, ajouteraient les musiciens souvent compris par les peintres ? Le critérium n'est pas dans le sujet : sinon, Baudelaire salonnier pouvait-il écrire que « cette canaille de Rembrandt » lui paraissait un idéaliste très supérieur au génie pur de Raphaël ? Retournons au Salon de 1907, dont M. Pierre nous éloigne : ce n'est pas seulement dans ces sujets douloureux, où l'instinct

de la psychologue Marie Bashkirtseff apercevait « du Shakespeare », que s'exerce silencieusement le langage de la peinture : approfondie par un observateur, la vie somptueuse pourrait nous toucher autant que la vieillesse pauvre : regret suggéré par le morceau de M. Hoffbauer, qui présente toutes les séductions, mais tous les dangers du *métier*.



Jules Lefebvre. — Giovannina.

Le jeune peintre du luxe ennuyé fut d'abord le peintre des gueux : il semble avoir quitté pour toujours le moyen âge armé de faulx des condottières ou des Jacques, et même des coins de bataille plus récents, pour la vie moderne ; il ne voyage plus dans le passé, mais dans le monde. En 1905, il nous faisait monter jusqu'au souper des milliardaires sur les hautes terrasses des Babels américaines que certains visiteurs prenaient pour la tour Eiffel ; et la nuit positive de New-York empruntait la magie d'un rêve ; aujourd'hui, l'harmoniste se répète à *Londres*, dans la buée d'un restaurant « modern style » où règnent dédaigneusement l'habit noir des gentlemen rasés et le décolleté diamanté des élégantes : on soupe par petites tables fleuries d'abat-jour ponceau ; c'est au premier plan, près d'un serviteur indien, le geste d'un fumeur tendant la pelisse à sa compagne coiffée d'une immense plume noire qui met en valeur l'épanouissement laiteux de sa beauté de rousse aux yeux pâles d'Ophélie ; une rose rouge tremble au corsage, des fruits d'or rehaussent

la blancheur bleue des nappes. Le mystère a fait place à l'une de ces « minutes mortes » qui n'éveillent plus la pensée. Le brio de M. Hoffbauer touche à la dextérité de M. Avy dans le même sujet.

D'accord avec les meilleurs de nos jeunes écrivains, poètes ou romanciers, plusieurs des nouveaux peintres français ne veulent plus être ni vulgairement réalistes, ni prétentieusement symbolistes : et, qu'on l'appelle comme on voudra, l'*intimisme* ou l'*humanisme*, c'est l'évolution poétique de l'art dans le décor morose ou lumineux de la modernité. Le spectacle demeure, mais l'heure change. Entre tous, un *Intérieur* imposant de M. Jean de la Hougue ne doit-il pas à sa douceur éteinte, à ses rinceaux aristocratiques, d'exhaler comme un parfum d'autrefois ? Vus par un artiste, les objets même ont leur physionomie. Et cette émotion, qui fait la poésie du vrai, colore *le Matin sur la plage* de M. Boiry, dans un rayon d'été, comme elle anime la roseur des bébés joufflus sous la lampe verte de M. Chayllery, qui plairait à Chardin.



LÉON BONNAT. — PORTRAIT DE M. FALLIÈRES.

Assez et trop longtemps, par effroi des formules d'école, la jeunesse française s'est embourbée dans l'ornière de la chose vue, dans les trivia-

lités du rendu ; d'aucuns ont encore des scrupules mesquins de traducteur littéral : nos peintres de nu, par exemple : leurs indiscrétions ne sont que des études; et, même à l'heure du bain, les modèles déshabillés par MM. Cancaret et Roberty sont moins vraisemblables que les baignades enfantines observées par Mme Demont-Breton, dans l'air pur. La mythologie paraît plus réelle quand nos yeux s'arrêtent sur le sommeil rose d'une *Vénus*, amoureusement caressée par un héritier de Fragonard aussi délicieux qu'imprévu, puisqu'il compte au premier rang des sculpteurs français : le maître impérieux du *Gloria Victis* est un charmeur en peinture, et ce nu si chastement voluptueux fait le plus grand honneur à la palette de M. Mercié. La poésie ne saurait mourir, et rassurons-nous : ce n'est point l'objectif du photographe qui contraindra jamais la clairvoyance émue de M. Raoul du Gardier, le peintre des *Gondoles* chatoyantes dans les canaux vénitiens; son féminisme instinctivement exquis ne s'emprisonne pas dans les claires délices du yachting : élégamment enlevé sur le vert de la pelouse, le profil mutin de la promeneuse matinale qu'il rencontre *Avenue du Bois*, c'est presque un portrait; mais le portrait de *Jeanne*, par Manet, ne fut-il pas, avant tout, le portrait d'une époque ? La Parisienne est reconnaissable sous les caprices de la mode et dans les métamorphoses de son image.

Depuis les crayons des Clouet jusqu'aux pastels de La Tour, le portrait répond admirablement à nos traditions : c'est la victoire de l'art français. N'est-elle pas contemporaine de La Tour, cette affable dame au collier de velours noir sur un décolleté savoureux, aux cheveux gris qu'on dirait poudrés, tant l'œil clair est vif et les lèvres parlantes ? Portraitiste étonnamment vrai de *M. Cornély*, M. Bordes prolonge la grâce française en ce magistral portrait de *Mme Maury*. Nos traditions de grâce et d'analyse s'expriment si naturellement dans le portrait, que ce genre groupe encore aujourd'hui la plupart de nos maîtres : M. Jules Lefebvre, austère dessinateur de purs profils ; M. Aimé Morot, nerveux coloriste qui ne quitte la fauve effigie du « roi lion » que pour emperler le sourire de *Mlles Schlumberger* ; MM. Humbert et Cormon, confidents d'exquises fillettes ; M. François Flameng, qui traduit avec suavité l'élégance aristocratique que M. Gabriel Ferrier définit avec sa précision coutumière ; M. Jean Patricot, qui rivalise avec M. Cazaban dans les symphonies en

blanc mineur. M. Paul Thomas divulgue l'espièglerie de *Mme Henri Lavedan*, M. Jules Cayron, le maintien théâtral de *Mlle Cerny*. En l'absence de Mlle Dufau, Mlle Delasalle, qui revient aux Artistes français, reste harmoniste raffinée en fixant la jeunesse de *Mme Georges Leygues* et la vieillesse de *M. Pierre Prins*. Un débutant, M. Vagnier, raconte loyalement sa vieille mère en bonnet.

Quand il détaille sans apparat l'intelligente bonhomie de *M. Fallières*,



AIMÉ MOROT. — « REX ».

Président de la République, ou qu'il ébouriffe avec une ampleur d'ébauche la romantique chevelure d'un virtuose blanchissant, *M. Paderewski*, M. Léon Bonnat demeure le maître du portrait masculin. Deux fois éloquent aussi, se montre M. Marcel Baschet, en juxtaposant la bonté de son père et la distinction de *M. Tony Robert-Fleury*. M. Jean-Paul Laurens peint son fils Pierre en italianisant son costume et son nom, tandis que chacun des deux frères Laurens note la ressemblance d'un sénateur français. D'emblée, M. Déchenaud se distingue avec son portrait de *M. Paul Barré* en tricot sportif et sobrement bleu. Nommer enfin

M. Fougerat, c'est évoquer le peintre se décrivant sans mensonge auprès de sa jeune femme, dans la discrétion de sa province bretonne, loin des clinquants de la capitale qui ne pénètrent pas non plus chez les vieilles dames si curieusement refrognées de M. Joron.

Visible émanation d'un caractère, cette forte sobriété signale aussi plusieurs coloristes de l'Espagne et de l'Amérique, où l'amour de la peinture a pour garants le nombre et le talent des peintres : on la rencontre à Grenade autant qu'à Barcelone, dans les sombres figures agenouillées par M. Rodriguez Acosta, chez les *Gendarmes catalans* de M. Carlos Vazquez, original effort pour retenir dans la pâte mouvementée la couleur locale menacée par l'uniformité moderne. Un renouveau travaille l'Espagne artiste : belle aubaine pour nos amateurs de comparaisons qui ne manquent point de s'arrêter devant les Espagnoles distinguées dont M. Cauvy surpend la coquetterie, les chansons, la nuque mate et la fierté brune ! On n'a pas oublié le début de ce peintre-graveur languedocien, qui jouait si joliment d'une glace ronde, d'un châle de l'Inde et d'une corbeille d'oranges : son moindre défaut serait de répéter son début...

Pourquoi ne pas rapprocher la virtuosité française de M. Joseph Bail, le luminariste fidèle aux *Dames hospitalières de Beaune*, et la maëstria plus concentrée de la palette américaine, mystérieusement tenue par M. Hubbel, le magicien des *Poissons rouges*, et surtout d'un prestigieux *Samovar* qu'entourent de pâles ombres ? Londres nous gratifie du meilleur et peut-être bien du seul tableau religieux du Salon : *la Cène*, de M. Moser, personnel en ses réminiscences des maîtres, avec son Christ à contre-jour, unique moyen de matérialiser la forme visible de l'idéal sans entrer en lutte avec le *Cenacolo* du Vinci, qui reste inimitable en sa croissante pâleur de fresque effacée ! Dans ce clair-obscur, la psychologie précise des Préraphaélites anglais se réchauffe à la palette du Nouveau-Monde. Un ravissant portrait féminin de M. Klots, rival heureux de M. de la Gandara, distille de sa lumière satinée la poésie qui se refuse quelquefois aux nôtres. Enfin, les symphonies d'or vert qui composent les paysages de M. Warren-Eaton sont des fenêtres ouvertes sur des crépuscules de souvenir ou de rêve : un souffle grandiose, une mélancolique bouffée s'en exhale, l'au-delà que contient la peinture et qui la dépasse.

Au demeurant, cette majesté n'est pas un monopole : on la retrouve

en Europe, sous les humides frondaisons d'un Viennois, M. Rudolf Quittner, et d'abord chez nos amants de la nature, dans le style de MM. Zuber et Pointelin, témoins différents des aubes jurassiennes, dans les romantiques rougeurs de M. Demont, dans quelques rares toiles encore : un *Port de*



SAINT-MARCEAUX. — SUR LE CHEMIN DE LA VIE.

Dieppe de M. Benoît-Barnet, une Venise de M. Duvent, la Bretagne sévère de M. Féau, la Provence ardente de M. Ponchin, l'Aveyron natal de M. Bompard, une verdure normande de M. Guignery, le *Calme du soir en octobre*, observé par M. Julien Calvé dans la lande médocaine avec une émotion communicative que la plus scrupuleuse des copies ne donnera jamais : « car le mystère est l'art », disait, en peintre-poète, le regretté Jules Breton.

LA SCULPTURE

Au beau milieu de la rotonde de la Société Nationale, à la place d'honneur, éclairée du jour verdâtre qui tombe de la coupole, se dresse une étrange figure masculine au torse puissant. Elle est décapitée : serait-ce un saint Jean-Baptiste, ou plutôt un saint Denis qui porterait malaisément sa tête puisque les bras manquent aussi ? Serait-ce le moulage d'un antique, très maltraité par un long séjour dans le sol ? Des cicatrices, de nombreuses plaies, compromettent à chaque instant la réelle beauté du modelé ; la musculature effritée du dos fait songer au sac de noix... Et que signifie cette tige rigide, substituée au tendon d'Achille du pied droit ? Le talon gauche, au contraire, est d'une conservation parfaite, et surmonté de deux chevilles d'une admirable construction. Les jambes sont écartées ; mais les deux talons portent sur le socle. Et, cependant, c'est un *Homme qui marche*, et cette ruine est le très moderne ouvrage de M. Rodin.

Ce marcheur est involontairement symbolique : il incarne à nos yeux l'évolution de quelques statuaires contemporains. Où vont-ils, à quel abîme ? Un vertige les entraîne au précipice, la tête la première...

Dans un temps où le talent foisonne, il est de toute nécessité de montrer du génie. Que dis-je ? Le génie lui-même se reconnaît insuffisant et cherche, selon la poétique, ancienne aussi, du bel Alcibiade, à mutiler un peu l'objet de ses prédilections les plus vives ou de ses créations les plus hautes. Et puis, on a si souvent rapproché les noms de Michel-Ange et d'Auguste Rodin, que la tentation devenait impérieuse de continuer le grand Florentin, dont un fragment déterré fut pris pour un antique ! Pareillement, le romantique Eugène Delacroix n'osait-il pas comparer la musique d'un Beethoven à des « ruines », et Puvis de Chavannes n'assurait-il point que la ruine exhale une mélancolie plus belle encore que la beauté ? *L'Homme qui marche* arrive à propos pour nous indiquer l'écueil de la littérature et de la critique aveuglément admiratrice : est-il irrévérencieux d'ajouter qu'un bon sculpteur est la glorieuse victime de ses amis imprudents, et que le dernier des romantiques recourt, en sa vieillesse, à ce que l'historien pourrait appeler le truc du génie ? Sa maîtrise, pourtant, n'a nul besoin, pour resplendir, de décapiter ses

modèles : témoin les trois bustes exquisement féminins qui n'ont d'autre singularité que de manquer au catalogue. L'âme individuelle se devine au port de tête ; et les cheveux à peine dégrossis sont taillés à larges plans, où le regard avoue la décision d'un maître : mais pourquoi ces trois beautés de marbre émergent-elles uniformément d'une cangue fruste et d'un bloc jamais épannelé que rayent les repérages mystérieux du crayon ? Chez M. Rodin, comme chez feu Carrière, son admirateur, le génie serait-il inséparable du procédé ?



Phot. Moreau.

INJALBERT. — LA COUPE DES DIEUX PAÏENS.

Le succès de l'audace a déterminé cette crise tardive de la statuaire qu'aux alentours des « années quarante », pour parler comme Tourgueneff, on aurait nommée shakespearienne. De là, sous couleur d'expression, tant de poncifs nouveaux ; rêveries exotiques pour la plupart, car, ici, les étrangers ont la supériorité du nombre : sur 190 artistes, auteurs de 380 morceaux, on compte 98 étrangers et 92 Français. Cette année, l'influence *rodinesque* est surtout

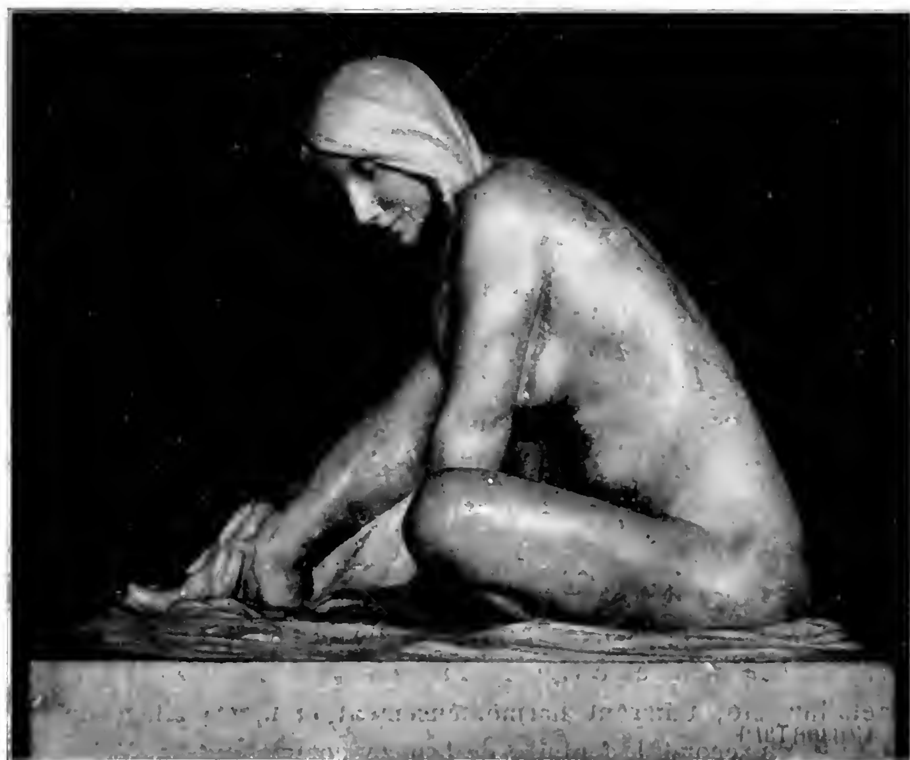
flagrante sur les masques allemands de M. Arnold Rechberg, qui taille le symbole ambitieux en un tronçon cannelé de colonne antique. Dans le bloc rugueux la pâmoison s'ébauche : c'est le dernier genre. Mais, fille de Rubens et parente de Carpeaux, la *Folle danse* de M. Jef Lambeaux est d'une plantureuse envolée, très flamande : et le délicieux *Buste d'enfant* aux longs cheveux bouclés, de Mme Vallgren, met un rayon matinal en ce crépuscule des maîtres.

En France, apparente déjà chez Mme Besnard et M. Lucien Schnegg, et même chez M. Landowski, le triomphateur de l'année dernière au Salon d'en face, une tendance à l'archaïsme grec signale le petit *Sphinx* angoissé de M. Bourdelle et son *éginétique* sourire. Mais aussitôt *la Coupe des Dieux païens* nous rassure : car le Silène pansu qui la soutient en titubant noblement prolonge ce goût français qui n'a jamais quitté notre passion pour l'antique : de ce marbre fauve, enguirlandé de pampres, déborde une classique ivresse, et l'art latin de M. Injalbert n'effaroucherait point les Muses de Clodion.

En regard d'un poétique monument funéraire de M. Kafka, la poésie toute française de M. de Saint-Marceaux attriste mystérieusement ses pas délicats *Sur le Chemin de la Vie* : l'inclinaison de la figure portant sur son vaste manteau de marbre est d'une rare et subtile originalité. Non loin de la nudité rosée d'une espiègle *Fillette lisant*, de M. Sandoz, la *Femme sortant du bain*, vêtue de sa chevelure qu'elle va tresser, rencontre en M. Bartholomé le maître ès-délicatesse qui sait la suave majesté des plans et la douceur blonde de la pierre polie : et le maître parisien d'un idéal *Monument aux Morts* reste, devant la vie fugitive, le Puvis de Chavannes de la sculpture.

A côté de M. Fagel, M. Jean Dampt est un portraitiste austèrement gracieux des jeunes beautés périssables. Oublions, enfin, trop de maquettes informes, pour retenir la sage originalité d'un *Buste de vieux philosophe* de M. Halou, les statuettes vibrantes du prince Paul Troubetzkoy et de M. Fernand Clostre, les *Dix minutes de repos* que M. Rembrandt Bugatti donne aux braves percherons d'un fardier minuscule, auprès des figurines diversement souriantes de MM. Pierre Roche et Dejean. Ne forçons point notre génie : il n'est pas permis à tout le monde de recommencer *la Samothrace* ! Mais quelques-uns semblent encore se douter que le génie qu'on veut avoir gâte celui qu'on a..

Sur cette impression, le salonnier passe de la Société Nationale aux Artistes Français : qu'y distinguera-t-il, entre 1.025 envois, sous la lumière violente du vitrage ? Moins de vague mystère et plus de morceaux châtiés, dans une habituelle cohue d'allégories traditionnelles et d'efforts nouveaux, de colosses et de pygmées, de monuments funéraires et de nymphes nues.



Phot. Moreau

Bartholomé. — Jeune femme sortant du bain.

Mais, sans vain souci d'antithèse, une différence capitale sépare les deux Salons : avenue d'Antin, le statuaire isolé cherche la nouveauté dans la forme : c'est une querelle d'*exécution* qui se ravive entre classiques et romantiques : de l'autre côté, le disciple des maîtres aspire à l'innovation par un changement de costume : c'est une question de *sujets* entre la tradition fidèle à l'antique et l'évolution vers la vie : là, c'est M. Rodin qui bouleverse les rêves individuels ; ici, c'est le regretté Constantin

Meunier dont l'influence posthume oriente autrement les travaux de l'École : de part et d'autre, une tendance, fiévreuse ou paisible, à l'expression neuve. Interrogez le bronze, le marbre, la pierre, le plâtre, l'ivoire ou le bois : voilà ce que vous répondront le monument, le groupe, la statue, le bas-relief, la figurine polychrome et le buste.

Autre démarcation préalable : c'est principalement au Salon des Artistes Français que se trouve, en un raccourci de son évolution, la sculpture française : elle ne reconquiert pas seulement, ici, la supériorité du nombre, mais il y a beaux jours que l'unanimité des salonniers la déclare supérieure à la peinture ; c'est ici que s'affirme toujours, même dans ses errements les plus aventureux, cette sœur cadette du noble art grec qui, depuis sept siècles ininterrompus, mérite d'être appelée « l'art national de la France ». Et, cependant, absents ou disparus, bien des maîtres font défaut : d'autres gloires ne se réclament que d'une figurine ou d'un simple buste. Mais quelques-uns nous restent, dominant une excellente moyenne de labeur loyal et d'originaux efforts.

Avec la sculpture monumentale, ici même, une antithèse imprévue s'offre à nous : et deux fontaines, diversement décoratives, opposent l'art français de M. Gasq à la poésie finlandaise de M. Vallgren, qui revient au Salon de ses brillants débuts : du premier, la *Fontaine de Subé, à Reims,* décrit analytiquement « le commerce et l'industrie de la Champagne », en rapprochant, dans la blancheur projetée de la pierre dure, le pâtre et l'ouvrier, la bacchante et le vigneron, le caducée de Mercure et le marteau du métallurgiste, unissant harmonieusement la figure allégorique aux réalités : — du second, la fontaine de bronze, commandée par Helsingfors, sa ville natale, est une synthèse en même temps qu'un symbole, concentré dans cette puissante figure de femme dominatrice, la mer ou la liberté, qui pénètre impétueusement dans la cité du Nord : à l'entour, les phoques septentrionaux cambrent leur souplesse ornementale. A Reims, la tradition hellénique se fait contemporaine ; en Finlande, la pensée moderne se souvient du style. Les vrais artistes se rencontrent.

Adossant contre une plinthe ornée de palmettes ou d'un masque la jeune espièglerie d'un gamin rieur ou de fillettes nues, d'autres fontaines, plus familières, font honneur à MM. Camille Gresland, Desruelles et Max Blondat, ce dernier très ingénieux dans son monument pour le centenaire



de l'École de Châlon. Avec la pompe du grand siècle, M. Ernest Dubois célèbre *Bossuet* et « l'aigle de Meaux » dans sa cathédrale; avec la grâce du siècle suivant, M. Auguste Maillard évoque un autre profil du génie français, et son *Monument d'Honoré Fragonard*, pour la ville de Grasse, n'est pas indigne de l'insouciant contemporain du sentimental Bernardin de Saint-Pierre, beaucoup moins bien traité par l'ébauchoir d'un médiocre. La France romantique d'Alfred de Musset semble avoir moins ému la poésie de M. Moncel que *1814* n'enflamme le cœur de M. Moreau-Vauthier.

L'éternel secret de la Douleur et de la Mort, que le poète donne pour sœurs tragiques à la Beauté, n'a pas inspiré que la magistrale figure en bronze vert de M. Alfred Boucher; mais, parmi tant de couronnes et de dalles funèbres, il soutient l'effort qu'un délicat souvent apprécié, M. Gaudissart, consacre ambitieusement « aux victimes du *Farfadet* et du *Lutin* » : sous les espèces décoratives d'une Espérance aux grandes ailes, l'allégorie domine ici la modernité; c'est un compromis.

Cette lutte entre le rêve et l'actuel ne se rencontre pas seulement dans un même groupe : elle divise aujourd'hui l'école française en deux camps. L'idéal, qui perd du terrain, retient encore les mélancolies crépusculaires : *le Soir de la Vie*, de M. Seysses; *les Voix de l'Orage*, de M. Loiseau-Bailly; de nobles *Regrets*, de M. Favre; *Nos espérances*, plus vertigineusement lancées dans le vide par M. Louis Rauner; et, d'abord, *le Pèlerin de la Vie*, plus dignement résigné dans l'ombre grave d'un haut-relief taillé par M. Paul Roussel. Mais l'actualité, c'est-à-dire le costume contemporain du sujet, fait chaque année des prosélytes : elle compte aujourd'hui plus de cinquante pièces intéressantes, sinon toujours belles.

Aussi bien, cette lutte plastique entre l'idéal et le réel, n'est-ce pas la querelle moderne entre le costume et le nu? Sous le soleil méridional, l'antique a divinisé la forme; mais « dans nos civilisations grelottantes sous le ciel froid, dans nos religions de pudeur, l'ébauchoir a beau chercher : le poème du nu est retourné à l'Olympe ». Ainsi voyaient les Goncourt, au Salon de 1852. Le temps, « ce grand sculpteur », se charge de démentir la critique; et, malgré l'envahissement des préoccupations contemporaines, le nu n'a pas encore suivi tous les dieux dans l'exil. Pourquoi la statuaire demeure-t-elle plus longtemps idéaliste et conservatrice? Parce que le plus matériel des arts en est aussi le plus idéal, et

qu'il ne peut absolument rien sans la forme : ici, plus d'ébauche paresseuse ou de déformation pédante ! Et sans parler des *Bacchanales* connues, de M. Saulo, des gracieux *Murmures de la Forêt*, de M. Clémencin, de l'*Ève* académique de M. Sicard, voisine du *Caïn* de M. Grouillet, des virtuosités jolies de MM. Larche et Charpentier, une exquise *Jeunesse* de M. Poisson nous offre, en son galbe argentin, le virginal attrait d'un poème sans date : un corps a sa physionomie comme un visage, et la tendresse pudique de ces formes rondes aurait noblement ému le Gœthe païen des *Élégies romaines*. Le nu, n'est-ce pas l'éternelle modernité? Petite faunesse ou gamine, — MM. Piron, Xavier Barthe et Porzio ne méconnaissent pas non plus la riante éclosion de la femme-enfant.



Denys Puech. — Portrait de Mlle Lili Roujon.

Il n'y a pas vingt-cinq ans, les salonniers les plus libéraux rejetaient « hors de l'art » les timides essais du *naturalisme* en sculpture; avec plus d'esprit que de clairvoyance, un d'eux écrivait : « Savoir gré aux statuaires de rester fidèles au nu et à la draperie, ce serait louer un prisonnier de son humeur casanière... ». La critique joue de malheur, et le prisonnier s'est évadé. La seule expression platonicienne du Beau ne retient plus nos boursiers de voyage, ni même nos prix de Rome. Ils ont aperçu la

vie, ils se sont pris à l'aimer; l'art et le sentiment ne sont-ils pas deux frères mystérieux? Ils embellissent tout ce qu'ils approchent. Le soi-disant



MARQUESTE. — SAINT-SAENS.

réaliste a dû se dévoiler plus poète que jamais; et c'est pourquoi l'évolution naturaliste de la statuaire a rejoint naturellement l'évolution poétique de la peinture : en l'absence de M. Landowski, M. Henry Bouchard, un des plus indépendants lauréats de la villa Médicis, met, sans allégorie,

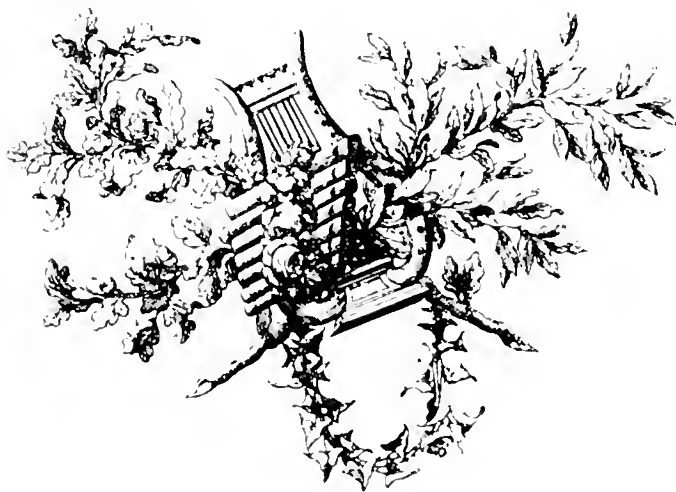
l'humaine pitié dans l'âme visible des humbles ouvriers de *la Carrière* et recourt moins à Virgile qu'à Millet pour voûter la haute carrure de son *Laboureur au repos*; ce fragment de la « tribune en plein air » est un silencieux manifeste : il présage, en art du moins, des temps nouveaux, dont le promoteur, ici, fut M. Roger-Bloche; on n'a pas oublié *le Froid*, que le poète précis de la souffrance ne symbolisait point (comme Legros jadis ou M. Gasq aujourd'hui se chauffant à son réchaud de marbre! L'artiste discret, qui se réserve à des œuvres prochaines, n'expose que des bluettes, mais qui sont une innovation : la nature morte, en sculpture, que les Goncourt eux-mêmes n'avaient pu prévoir, quand ils notaient devant les bronzes de Barye : « La nature succède à l'homme; c'est l'évolution de l'art moderne. »

Au demeurant, quelle que soit la vie latente de ces menus objets de vitrine ou la maëstria de nos animaliers, comme MM. Mérite et Gardet, la nature ne détrône pas l'homme encore ; mais l'homme actuel a supplanté les dieux. M. Hippolyte Lefebvre remplace fraternellement, cette année, M. Roger-Bloche ; et si *le Chant* qu'il stylise en habit de soirée paraît loin de nous émouvoir autant que *la Musique* incarnée dans le violoniste de M. Fernand David au Salon de 1902, son *Hiver*, qui nous revient en marbre, est le plus touchant des monuments funéraires, personnifié dans cette bonne vieille dame au manchon, qui descend lentement des marches neigeuses... Parisienne avec *la Gentille ménagère des Halles*, de M. Derré, faubourienne avec la trop sentimentale *Chanson de la Vie*, de M. Alliot, religieuse avec une *Vieille Catalane* de M. Violet, moins imposante avec *la Veuve* de M. Birot, dont nous avions estimé le plâtre en 1903, rustique avec la *Fileuse* berrichonne de M. Nivet et la *Vieille Picarde* de M. Carvin, largement humaine avec le *Trésor maternel* de M. Vital-Cornu, la modernité veut conquérir par le sentiment le bas-relief et la ronde bosse : tâche orgueilleuse et difficile! L'élégance même permet à ses nouveaux adorateurs d'extraire de sa parure la silencieuse beauté qu'elle contient : témoin la grande jeune fille printanière de M. Jean Tisné, près d'une aimable *Confidence* de M. Félix Dumas et d'une *Carmen* très espagnole, voluptueusement cambrée par M. Charles Vincent.

Les maîtres donnent l'exemple : et M. Mercié, qui forma tant de jeunes talents, ne domine pas seulement le peuple gracieux des statuettes avec la

silhouette héroïque du vaincu de *Waterloo*; mais comme sa force devient tendresse au *Départ du village*, devant cette jeune paysanne où Des Grieux reconnaîtrait Manon par « la douceur de ses regards et son air charmant de naïveté » ! Des grands portraits, aucun n'est plus intelligemment vivant que le *Camille Saint-Saëns* assis dans une pose familière par M. Marqueste : cette simplicité affirme que la meilleure façon d'être moderne est de rester français ; et le buste de *Waldeck-Rousseau* nous donne le même conseil : en ses *Mensonges* polychromes, un chercheur, M. Maphilippe, paraît l'avoir moins nettement suivi que certains de nos portraitistes. En sculpture comme en peinture, le moderne et véridique portrait n'est-il pas, depuis longtemps, la plus victorieuse expression de notre art, physionomiste entre tous ? Parmi tant de bustes, *le peintre Ziem*, par M. Ségoffin, le regretté sculpteur bisontin *Just Becquet*, par M. Greber, corroborent nerveusement le langage muet des jeunes effigies de MM. Gustave Michel, Vermare, Carlès et Verlet, et sympathisent avec le sourire de la ravissante *Lili Roujon*, par M. Denys Puech, pour définir la beauté contenue dans l'humanité d'un visage.

RAYMOND BOUYER



BIBLIOGRAPHIE

Une Forteresse ibérique à Osuna (fouilles de 1903), par Arthur ENGEL et Pierre PARIS. — Paris, Imprimerie nationale, 1906, in-8°.

Ce « tirage à part » des *Nouvelles archives des missions scientifiques* a toute l'importance d'un livre : c'est mieux qu'un rapport sur les découvertes faites par les deux auteurs en 1903, sur l'emplacement de l'antique *Urso* ibérique, devenue colonie romaine sous le nom de *Colonia Junia Genetiva* ; c'est un coup d'œil d'ensemble, extrêmement original et curieux, sur toute une civilisation, sur toute une époque de l'archéologie espagnole primitive.

On lira avec intérêt et sympathie l'histoire de ces huit mois de travaux, dont les difficultés de toutes sortes n'ont point rebuté les vaillants prospecteurs ; et surtout on ira voir au musée du Louvre les fruits de cette campagne de fouilles, si variés et si instructifs : pierres sculptées, armes de tous modèles, sépultures phéniciennes, céramiques et pièces de monnaie. Une partie de ces objets est reproduite dans le présent ouvrage, qui donne, outre leur description, l'histoire d'Osuna et le résumé des recherches qu'on avait faites dans cette région.

Les auteurs sont trop modestes en déclarant que les résultats obtenus sont « assez honorables », et ce qui suffit à le prouver, c'est que leur campagne pourrait bien être l'épilogue de l'histoire de l'archéologie à Osuna, car le *descuydo* dont se plaignait un historien de la ville, Fr. Fernando de Valdivia, en 1711, semble bien être, au dire de MM. Engel et P. Paris, « la maladie incurable des Osuniens ».

E. D.

William Blake. Vol. I : illustrations of the Book of Job, with a general introduction by Laurence BINYON. — London, Methuen and Co, 1907, petit in-f°.

Poète, peintre, visionnaire, William Blake mourut à Londres en 1821, inconnu et pauvre. Le temps l'a bien vengé de l'indifférence de ses contemporains : il n'y a pas artiste dont on se soit plus occupé en Angleterre ces années dernières ; il est à la mode. Ses poèmes, où il y a de grandes beautés, qu'il illustrait de dessins bizarres, mais souvent remarquables, qu'il gravait entièrement, images et texte, qu'il tirait et coloriait lui-même, atteignent des prix considérables ; les volumes qu'on lui a consacrés ne se comptent plus. La *Revue* aura l'occasion de revenir prochainement sur cet artiste singulier. Je veux seulement aujourd'hui signaler la plus belle publication dont il ait été l'objet, la plus utile aussi sans doute en ce qui concerne son art de

dessinateur et de peintre. Les exemplaires de ses œuvres sont très rares, on l'imagine facilement, étant donné la manière dont il les éditait, et leur peu de succès. MM. Methuen ont eu l'idée de reproduire en fac-similés quelques-unes des plus intéressantes au point de vue artistique : ils ont choisi *les Chants de l'Innocence et de l'Expérience*, œuvres de jeunesse, où se montrent ses plus délicates qualités de poète et de coloriste, et les gravures au burin pour l'illustration du *Livre de Job*, l'œuvre la plus puissante de sa vieillesse. Ces dernières forment le premier volume, le seul paru jusqu'ici : d'excellentes héliogravures donnent l'impression exacte des originaux. M. Laurence Binyon, dont on sait le talent, les a fait précéder d'une étude sur Blake, qui est assurément une des meilleures choses qu'on ait écrites à son sujet. Le volume est imprimé et présenté avec un goût parfait.

P. A.

L'Œuvre peint de Jean-Dominique Ingres. 42 photographies classées par ordre de date, avec une introduction et des notes par T. de Wyzewa. — Paris, F. Gittler, 1907 ; gr. in-8°.

Le titre de ce livre dispense d'une longue explication : c'est un recueil chronologique, qui va du prix de Rome de 1801 au *Jésus parmi les docteurs* de 1862, et que précède une pénétrante introduction biographique, que M. Teodor de Wyzewa a eu l'art de « ramasser » en douze pages.

Comment la vie du maître s'y trouve racontée, son talent caractérisé et ses principales œuvres brièvement commentées, c'est ce dont chacun pourra se rendre compte, en lisant cette monographie en raccourci : elle réunit, en effet, tout ce qu'il y a d'essentiel à connaître sur l'existence et sur l'œuvre de cet artiste étrangement isolé au milieu du XIXe siècle, et qui « nous présente aujourd'hui le paradoxe d'avoir été le plus *naturaliste* des peintres français, tout en s'étant obstiné à pratiquer l'art le plus idéaliste qui, peut-être, ait jamais été pratiqué dans l'école française ».

Aubrey Beardsley, par Arthur Symons. Traduit par J. Cohen, E. et L. Thomas. — Paris, Floury, 1906, in-4°.

Ce n'est point une biographie, mais un « essai » sur cet artiste d'exception — comme ce Knopff à qui M. L. Dumont-Wilden vient de consacrer un joli livre —, que fut Aubrey Beardsley, dessinateur célèbre à vingt ans, mort à vingt-six.

D'abord japonisant, influencé ensuite par les petits maîtres français de la fin du XVIIIe siècle, Aubrey Beardsley est avant tout un décorateur prodigieusement doué pour jouer de l'arabesque au gré de sa fantaisie : aussi ses dessins en noir et blanc, où se combinent harmonieusement des taches, des lignes et des pointillés, s'accordent-ils à la perfection avec la typographie d'un livre précieux ; symboliques jusqu'à l'incompréhensible et conventionnels jusqu'à l'étrange, avec un fond de caricature qui reparaît comme malgré l'artiste, les œuvres de ce raffiné jongleur de lignes atteignent parfois à la beauté la plus pure et la plus rare. Et l'on se prend à regretter qu'il ait été enlevé si jeune, au moment où il venait d'inaugurer une nouvelle manière où il mêlait plus de réalisme et de simplicité à une fantaisie toujours neuve et à une habileté technique quasi-parfaite.

The Art of the Dresden Gallery, by Julia de Wolf-Addison. — London, G. Bell and sons, 1907, in-8°.

Plusieurs fois déjà, soit à propos de cet auteur, soit à propos d'autres écrivains d'art, il a été parlé ici de cette méthode de décrire les musées qui consiste à présenter au visiteur un tableau succinct de chacune des écoles qu'ils renferment, en rattachant habilement les maîtres les uns aux autres, comme si l'on écrivait un résumé d'histoire de l'art.

L'auteur de *l'Art au palais Pitti* et de *l'Art à la National Gallery* aborde cette fois la galerie de Dresde, où, en dépit des nombreuses copies et ouvrages d'écoles, les chefs-d'œuvre ont une importance suffisante pour faire de cette collection une des plus intéressantes du monde. N'y a-t-il pas, réunis ici, une des plus célèbres peintures de Raphaël, — *la Madone de saint Sixte*, — une perle de Van Eyck, un Holbein illustre, plusieurs exemples excellents de Rubens et de Rembrandt, *l'Homme en armure* de Van Dyck, de splendides spécimens des Vénitiens, avec Titien et Corrège en tête; d'innombrables richesses flamandes, hollandaises et allemandes; et enfin, parmi les Espagnols, un des plus beaux Murillos qui soient hors de l'Espagne? En vérité, sauf en ce qui concerne les écoles française et anglaise, moins bien partagées, la galerie de Dresde est suffisamment riche pour offrir matière à de très complètes considérations sur les grandes époques de la peinture ancienne.

I Palazzi di Roma e le case di pregio storico e artistico, da Luigi Callari. — Roma, Milano, Società editrice Dante Alighieri, in-16.

C'est un petit guide d'un genre tout spécial, puisqu'il est consacré aux palais et aux maisons illustres de Rome. L'auteur n'a pas cédé, en l'écrivant, au seul désir de renseigner les voyageurs sur cette partie considérable des richesses monumentales que Rome offre à leur admiration; il a voulu, en même temps, rendre hommage à l'architecture, « reine des beaux-arts », au moment où tant de constructions s'élèvent qui en renient les règles souveraines. Ce n'est pas tout : les monuments de Rome, non plus que ceux de Paris, hélas! ne sont pas à l'abri du vandalisme, et même le budget des monuments historiques d'Italie est de beaucoup inférieur au nôtre; il n'est donc pas inutile de rappeler au gouvernement son devoir de sauvegarde et de donner au peuple l'exemple d'un respect qu'il n'a pas encore compris, — pas plus que chez nous, il faut bien le reconnaître.

Ce petit livre, rédigé avec clarté et précision, illustré sans luxe, mais assez copieusement, répond de toute manière à ces divers objets.

Les Villes d'art célèbres. Prague, par Louis Léger. **Palerme et Syracuse**, par Charles Diehl. — Paris, H. Laurens, 1907, 2 vol. gr. in-8°.

De la Bohême à la Sicile, c'est un long voyage à travers les paysages, les monuments et les arts. Et de quel enseignement il est, ce voyage, quand on le fait en compagnie de *ciceroni* tels que MM. Louis Léger et Charles Diehl! L'histoire de ces *Villes d'art célèbres* commence avec les souvenirs de la Grèce, qu'évoquent aujourd'hui les noms de Syracuse, de Sélinonte, d'Agrigente; elle se poursuit avec les monuments

du XIIe siècle où les merveilles de l'art byzantin s'unissent aux traditions de l'art latin et aux prestiges de l'art arabe : voilà pour la Sicile enchanteresse, où trois civilisations se superposent pour faire de l'antique Trinacria un vaste musée, de plus en plus fréquenté par les touristes. La capitale de la Bohême est beaucoup plus sévère, et l'histoire militaire y est peut-être plus riche que l'histoire artistique ; toutefois il est intéressant de voir comment, là aussi, l'art fut pénétré tour à tour par les influences du nord et du midi, sans pouvoir atteindre à l'expression du caractère national.

Les illustrations, toujours abondantes, relèvent encore la valeur de ces deux monographies, en mettant sous les yeux des lecteurs les monuments et les œuvres d'art les plus célèbres de chacune de ces villes.

E. D.

LIVRES NOUVEAUX

Les Chefs-d'œuvre du musée des Arts décoratifs. — Paris, éditions du « Vieux Paris artistique et pittoresque », in-fol., 144 pl., 40 fr.

— *Histoire de la peinture. École française. Des origines au XVIIIe siècle*, par Jacques Baschet. — Paris, P. Lamm, in-16, fig., 1 fr. 50.

— *L'Art et l'enfant, essai sur l'éducation esthétique*, par Marcel Braunschvig. Préface de Jean Lahor. — Paris, E. Privat, in-12, 3 fr. 50.

— *Bibliothèque nationale. Musée du Cabinet des estampes*, publié sous la direction de H. Bouchot. 60 portraits en phototypie. — Paris, C. Foulard, in-fol., pl. en coul., 45 fr.

— *Une Famille parisienne de maistres-maçons aux XVe, XVIe et XVIIe siècles. Les Chambiges*, par Marius Vachon. Préface par M. H. Daumet. — Paris, librairie de la « Construction moderne », in-4o, pl., 12 fr.

— *Le Portrait à la cour des Valois. Crayons français du XVIe siècle, conservés au musée Condé, à Chantilly.* Introduction et notices par E. Moreau-Nélaton. — Paris, E. Lévy, 4 vol. de pl. à 100 fr. l'un.

— *L'Œuvre lithographique de Fantin-Latour.* — Paris, L. Delteil, in-fol., pl., 100 fr.

— *Le Genre satirique dans la peinture flamande*, 2e édition augmentée, par L. Maeterlinck. — Bruxelles, G. Van Oest, gr. in-8o, fig. et pl.

— *Fouilles de Delphes (1892-1903)*, exécutées aux frais du Gouvernement français, sous la direction de M. Théophile Homolle. 1er fascicule de texte, tome V : *Monuments figurés, petits bronzes*, par P. Perdrizet. — Paris, A. Fontemoing, in-4o, fig., 40 fr.

— *Le Château de Versailles, architecture et décoration*, introduction et notes, par Gaston Brière. — Paris, E. Lévy, 2 vol. in-fol., pl., 200 fr.

— *Les procédés faciles de décoration du métal*, par Eugène Belville. — Paris, H. Laurens, in-8o, fig., 2 fr.

TABLES

LISTE ALPHABÉTIQUE DES ARTICLES

LISTE ALPHABÉTIQUE DES NOMS D'AUTEURS

GRAVURES HORS TEXTE

N° 118

(Janvier 1907.)

N° 119

(Février 1907.)

N° 120

(Mars 1907.)

N° 121

(Avril 1907.)

N° 122

(Mai 1907.)

N° 123

(Juin 1907.)

ILLUSTRATIONS DANS LE TEXTE

N° 118

(Janvier 1907.)

N° 119

(Février 1907.)

N° 120

(Mars 1907.)

N° 121

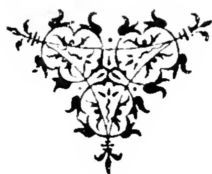
(Avril 1907.)

N° 122

(Mai 1907.)

N° 123

(Juin 1907.)



Le gérant : H. DENIS.

PARIS. — IMPRIMERIE GEORGES PETIT, 12, RUE GODOT-DE-MAUROY.

